metis eleştiri

Theodor W. Adorno

Edebiyat Yazıları





Theodor W. Adorno

Edebiyat Yazıları

Adorno'dan kültürel göndermelerini ve Türkçede okunabilirliğini gözeterek seçtiğimiz on edebiyat yazısı var kitapta... Kavramlaştırma Adorno'ya göre, farklı şeylerin ve olguların bir kalıba dökülmesi, tikelin genele indirgenmesidir - kuşkusuz eleştirel metinlerin de yaptığı budur sonuçta. Kitap için yazdığı Sunuş'ta Orhan Koçak Adorno'nun buna karşı başvurduğu özgürleştirici stratejiyi şöyle açıklıyor:

"Sanat yapıtınınki gibi özgürleştirici bir ters akıntıdır bu... Genele karşı tikelin haklarını korumak, 'bir şeyin bir an için bile olsa başka bir şey için değil de sırf kendisi için belirebileceği' bir düşünsel ufkun açılmasına çalışmak.... Ne var ki bu ufuk yine de düşünseldir, kavramlarla tasarlanmaktadır. Adorno, bu uzlaşmaz karşıtlığın bütün gerilimini kaydeder; ama onu donmuş, kımıltısız bir karşıtlık olarak bırakmaz: Bu açıdan tıpkı ustaları Hegel ve Marx gibi, karşıtlığı işletir, işlemeye bırakır. Genelliklerin, genelgeçer yargıların içinde rahat edemez denemeci; ama her zaman tikelden genele ilerleme gereğini de hisseder, çünkü o tikel ‘şey'in de o tikellik noktasında bırakıldığında inatçı bir körlükten, hatta bir yalandan başka bir şey olamayacağını sezmektedir."

Theodor W. Adorno

Edebiyat Yazıları

Theodor W. Adorno (1903-69) "Frankfurt Okulu" ya da “Eleştirel Kuram" olarak anılan düşünce hareketinin en önemli üyelerindendir. Babası, Protestanlığa geçmiş Yahudi kökenli bir şarap imalatçısı, annesi Fransız/Korsika kökenli bir opera sanatçısıydı. Katolik bir aileden gelen annesi tarafından nüfus kütüğüne Wiesengrund- Adorno olarak kaydettirilen Adorno, 1943'ten itibaren sadece anne soyadını kullanmıştır.

Frankfurt'ta müzik ve felsefe öğrenimi gördü. Siegfried Kracauer, György Lukács, Ernst Bloch ve Walter Benjamin gibi dönemin radikal yazarlarının etkisi altında Marksizme yaklaştı, ancak herhangi bir siyasal partiye katılmadı. Düşüncesinin oluşumunda asıl önemli olan figürler, besteci Arnold Schönberg ile Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün yöneticisi Max Horkheimer'di. Adorno da 1930'ların başında Enstitü1 ye katıldı. Nazilerin Almanya'da iktidarı almalarından sonra Ingiltere'ye ve ardından ABD'ye göç etti. Burada, kendi yönetimindeki bir çalışma grubuyla, sonradan aynı başlıkla yayımlanacak olan Otoriter Kişilik (The Authoritarian Personality, 1950) araştırmasını yönetti. Savaştan sonra Frankfurt'a dönerek Horkheimer'la birlikte Enstitü'yü yeniden kurdu. Diğer önemli yapıtları, Philosophie der neuen Musik (1949; Modern Müziğin Felsefesi), Dialektik der Aufklaerung (Horkheimer ile, 1947; Aydınlanmanın Diyalektiği, Kabalcı), Negative Dialektik (1960; Negatif Diyalektik) ve Ästhetische Theorie'dir (1970; Estetik Kuramı).

metis eleştiri

Metis Eleştiri 7
Edebiyat Yazıları Theodor W. Adorno

Bu kitapta yer alan metinlerden,
"Biçim Olarak Deneme" (Der Essay als Form), "Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu" (Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman),"Gerçeküstücülüğe Sonradan Bakış" (Rückblickend auf den Surrealismus), "Balzac'ı Okumak" (Balzac-Lektüre), "Lirik Şiir ve Toplum" (Rede über Lyrik und Gesellschaft), “Bir Thomas Mann Portresine Doğru"(Zu einem Porträt Thomas Manns), "Vekil Olarak Sanatçı" (Der Artist als Statthalter) ve "Sanat Şen Midir?" (Ist die Kunst heiter?) Noten zur Literatur I-IV (1958, 1961, 1965, 1974) içinde, diğer iki metin “Aldous Huxley ve Ütopya" (Aldous Huxley und die Utopie) ile "Kültür Eleştirisi ve Toplum" (Kulturkritik und Gesellschaft) ise Prismen (1955) kitabında yer almaktadır.
Dizi Yayın Yönetmeni: Orhan Koçak
Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Kapak Deseni: Selçuk Demirel
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Metis Yayınları
İpek Sokak No. 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul Tel. 212 2454696 Faks: 212 2454519 e-posta:
info@metiskitap.com www.metiskitap.com
ISBN 975-342-435-3

Theodor W. Adorno

Edebiyat Yazıları

Çevirenler: Sabir Yücesoy - Orhan Koçak



metis eleştiri

İçindekiler

Sunuş - Orhan Koçak

Bu kitapta toplanan yazılar, ikisi dışında, Adorno'nun *Noten zur Literatur* (Edebiyata Notlar, 1958, 1961, 1965) kitabından alınmıştır. "Huxley ve Ütopya" ile "Kültürel Eleştiri ve Toplum" başlıklı denemelerse yazarın *Prismen* (Prizmalar, 1955) kitabından geliyor. Hepsi de 50'li yıllarla 60'ların ilk yansının ürünü. Çoğu önce radyo konuşması olarak sunulmuş, sonradan dergilerde ya da doğrudan doğruya "Notlar" kitabında yayımlanmıştır.

İlk deneme, "Biçim Olarak Deneme", 1954-58 yıllarında yazılmıştır ve sadece Adorno'nun bir yazı türü üzerine görüşlerini değil, yazarın kendi düşünme ve sunum tarzını da ortaya koyar. Deneme, bir yazarın herhangi bir konuda duygularını, düşüncelerini gelişigüzel biçimde ve engelsizce dile getirmesi değildir Adorno'ya göre. Hele bunları ilk kez kendisi hissediyor ve düşünüyormuşçasına ortaya sürmesi hiç değildir. Bugün de "deneme" adıyla bildiğimiz türün kurucularından Montaigne'de böyle bir özgürlük ya da başına buyrukluk sanısının anlaşılabilir nedenleri vardır: Rönesans yazarı için, psikoloji de dahil olmak üzere her şey yeni başlıyor gibidir; geçmişin heybetli anıtları bile ancak bugünün içinde kıpırdayan bir canlılığın ön belirtileri olabilir. Oysa Adorno, ardında devasa -ve boğucu olabilecek- bir kültürel kalıt bulunan Aydınlanma-sonrası bir yazar olarak, bu türden bir safiyete ya da ilkselciliğe kaptıramaz kendini: Deneme her zaman "kültürel olarak *önceden biçimlendirilmiş* belli nesneler hakkında spekülasyon"dur onun için. Bir dipnotunda, Lukâcs'ın *Ruh ve Biçimler* kitabındaki "Denemenin Biçimi ve Doğası Üzerine" denemesinden şu bölümü alıntılar: "Deneme daima zaten biçimlendirilmiş bulunan *bir şeyden*

bahseder ya da en iyi ihtimalle var olmuş *bir şeyden;* yani boş bir hiçlikten yeni şeyler çekip çıkartmak yerine sadece bir zamanlar yaşamış şeyleri yeniden düzenlemek, deneme için özseldir." Deneme(ci)nin ikili görevini de konusunun bu özgüllüğü ("bir şey", "belli nesneler") ve "zaten biçimlendirilmiş" doğası belirler. Denemenin konusu, tikel bir görüngüdür: Bir yapıt, bir yazar, bir dönem, bir durum. İşlenmiş bir görüngüdür bu; önceki yazarların, önceki kuşakların bakışlarıyla şekillenmiş, bu bakışlardan oluşan bir görüngü. Öte yandan bu tikellik, ancak daha tümel işlemlerin, çünkü kavramların aracılığıyla üretilmiştir: Tümellik yoksa, tikellik de *düşünülemez.* Deneme, konusunun bu *kavramsal olarak dolayımlanmış* niteliğinin hakkını vermek için onu taklit etmek, onun gibi davranmak zorundadır: Hem tikel nesnesini öznel biçimde deneyimleyecek hem de bu deneyimi derinleştirmek ve sergilemek için nesnel işlemleri -kavramları- seferber edecektir. Bu gerilim, denemenin var edici zorluğudur: "Sunuş ile konunun özdeş olmadığı bilinci, sunuşu amansız bir çabaya zorlar. Denemeyi sanata benzeten tek şey de budur işte."

Kavram, tikelin tümele ya da genele bağımlı kılınmasıdır, bir yığın özgül görüngünün genel bir başlık altında özdeşleştirilmesi. Adorno'ya göre, en genel anlamıyla *tahakkümün* de yaptığı budur. Deneme, bu açıdan tıpkı sanat yapıtları gibi, özgürleştirici bir ters akıntının hizmetindedir: Genele karşı tikelin ve özdeşlik-dışının haklarını korur, *bir şeyin bir an için bile olsa başka bir şey için değil de sırf kendisi için belirebileceği* bir düşünsel ufkun açılmasına yönelir. Ama bu ufuk yine de düşünseldir, kavramlarla tasarlanmaktadır ve zaten denemenin aracı da her zaman kavramsal çengelleri bulunan sözcüklerdir. Adorno, bu uzlaşmaz karşıtlığın bütün gerilimini kaydeder; ama onu donmuş, kımıltısız bir karşıtlık olarak bırakmaz: Bu açıdan tıpkı ustaları Hegel ve Marx gibi, karşıtlığı işletir, işlemeye bırakır. Ve bir biçim, bir tür olarak denemenin kendisi de böyle bir diyalektiğin sözel cisimlenişidir: Genelliklerin, genelgeçer yargıların içinde rahat edemez denemeci; ama her zaman tikelden genele ilerleme gereğini

de hisseder, çünkü o tikel "şey"in de o tikellik noktasında bırakıldığında inatçı bir körlükten, hatta bir yalandan başka bir şey olamayacağını seziyordun

Kitaptaki son yazı, "Kültür Eleştirisi ve Toplum", ilk yazıda öncelikle bir üslup ve biçim sorunu olarak betimlenen bu düşünme/yazma/çalışma tarzının (Adorno buna "negatif diyalektik" adını da verecektir) ahlaki temellerini ortaya koymaktadır. Düşünce ulaştığı hiç bir uğrakta huzur bulamaz: Kendine ve düşündüğü şeye ("nesneye") sadık kalmak istiyorsa eğer, vardığı sentezleri sürekli yadsımak, kendi iç çelişkilerini kurcalamak ve bu çelişkilerin işleyişinden güç almak zorundadır. Bu erken kapanmayı reddeden diyalektiğin işleyişini "aşkın eleştiri" ve "içkin eleştiri" kavramlarıyla formüllendirir Adorno. İçkin eleştiri, kültürel ve düşünsel ürünleri sadece kültür ve düşüncenin kendi kıstaslarıyla değerlendirmektir; aşkın eleştiri ise bu ürünlerin tarihsel/toplumsal belirleyicilerini araştırmak anlamına gelir. İçkin eleştiri, tek başına kaldığında, tarihin kültür üzerinde bıraktığı izleri, "yara izlerini" gözden kaçırır; üstelik içkin eleştiri olmak istiyorsa kaçırmak da zorundadır. Ama aşkın eleştiri de kültürel nesnelerin ve biçimlerin göreli özerkliğini reddederken, kültürü sahiden bağımlı kılan güçlerle (piyasa ekonomisiyle, sermaye ile ve devlet aygıtlarıyla) bilinçsiz ve bazen de bilinçli bir işbirliğine girer. Kültürün şimdiki cılız özerkliğini bile yadsırken aslında insanların gelecekteki olası bütünsel özerkliğini yadsır. Yine de hiçbir diyalektiğin vazgeçemeyeceği o bütünlük imgesini koruyan da aşkın eleştiridir. Eleştiri, ikisinde de rahat edemez; sürekli birbirine karşı kullanmak zorundadır onları.

Kitaptaki öteki yazılar, bu biçimsel ve ahlaki tasaların daha somut nesneler (belirli yazarlar, edebi şekillenmeler ve metinler) üzerinde denenmesi olarak okunabilir - böyle denebilirdi, Adorno'nun kendisi bunun tersini söyleme eğiliminde olmasaydı eğer. Adorno'nun yaptığı, tam olarak Balzac'tan Hegel ve Marx'a ulaşmak değilse bile, Hegel ve Marx

okumalarından elde edilmiş bir kuramsal çerçevenin *Sönmüş Hayaller'i* dışardan uygulanması da hiç değildir. Adorno'nun bu türden "uygulamalı" eleştirilerde açıkça telaffuz etmeden gösterdiği şey, Balzac ve Proust okurken yaşadığı estetik ve düşünsel deneyimin kendisinde zaten Hegel'e, Marx'a ve evet, Nietzsche ve Freud'a gitmek isteyen bir yön bulunduğudur.

Fredric Jameson, Adorno'nun önemli bir bölümü elinizdeki kitapta toplanan edebiyat yazılarını," Adorno külliyatının en erişilebilir kısmı" olarak tanımlamıştı. Edebi metinlerin diyalektik bir çözümlemesini ortaya koyarken sanatın toplumsal, siyasal ve zihinsel işlevleri konusunda bazı çok temel yargılar da öne sürmekten geri durmayan bu denemeler, Adorno'nun felsefi metinlerine açılan koridorlar olarak da görülebilir.

Edebiyat Yazıları

Biçim Olarak Deneme

Denemenin Almanya'da adının melez diye kötüye çıktığı, biçim olarak zorlu bir geleneğe sahip olmadığı, açıkça iddialı olduğu halde bunun hakkını ancak arada bir verebildiği - bütün bunlar bugüne değin yeterince saptandı ve kınandı. "Deneme biçimi şimdiye dek bağımsızlaşmayı başaramadı, kızkardeşi şiirin çoktan geride bıraktığı yolu, bilim, ahlak ve sanatla olan ilkel ve farklılaşmamış birlikten çıkmayı sağlayan gelişme yolunu geçemedi henüz."{1} Ama ne bu durumun kendisinden duyulan huzursuzluk, ne de ona tepki göstererek sanatı akıldışılığın koruma alanı sayıp etrafına çit çeken, bilgiyi örgütlü bilimle bir tutan ve bu ikisi arasındaki karşıtlığa sığmayan her şeyi de katışıklı sayıp dışlayan zihniyetin verdiği rahatsızlık bu ülkedeki önyargıda herhangi bir değişiklik yapabildi. Bugün hâlâ, birinin *écrivain* (yazar) diye övülmesi, akademik ortamdan dışlanmasına yetiyor. Simmel'in ve genç Lukâcs'ın, Kassner'in ve Benjamin'in denemeye, yani kültürel olarak önceden biçimlendirilmiş belli nesneler{2} hakkında spekülasyona atfettikleri onca içgörüye rağmen, lonca ancak genellik, kalıcılık ve bugünlerde belki bir de kökensellik cüppesine bürünmüş şeyleri felsefe olarak kabul edebilmektedir.

Tikel bir kültürel nesne ile, sadece genel kategorileri örnekleyebildiği ölçüde, en azından onları şeffaflıkla gösterebildiği ölçüde ilgilidir lonca. Bu şemanın inatla yaşamayı sürdürmesi, tıpkı ona yüklenen duygular gibi anlaşılmaz gelebilirdi bize; ama biliyoruz ki onu besleyen motifler, tarihsel olarak *homme de lettres*'i (edebiyat adamı) neredeyse tanımayan bir kültürün ne kadar işlenmemiş olduğunu hatırlamanın verdiği acıdan daha güçlü. Almanya'da bir dirençle karşılaşmaktadır deneme, çünkü tinin özgürlüğünü çağrıştırmaktadır. Üstelik Almanya düşünüldüğünde Leibniz'ten beri hararetini yitirmeye başlamış bir Aydınlanma'nın başarısızlığa uğramasından sonra, bugünkü biçimsel özgürlük koşullarında

bile tam olarak serpilememiş, tersine şu veya bu mercie bağımlılığı asıl arzusu olarak duyurmaya hep hazır olmuş bir özgürlüktür bu. Ama deneme, kendi sorumluluk alanının dışardan dayatılmasına izin vermez. Bilimsel bir şey üretmek ya da sanatsal bir şey yaratmak yerine, çocuksuluğun esinini yansıtır onun çabası, hiç sıkılmadan, başkalarının çoktan yapmış olduğu şeylere tutulur. Sınırlandırılmamış bir çalışma ahlakını model alıp da tini hiçlikten yaratılmış olarak tasarlamaya kalkışmaz, bunun yerine sevileni ve nefret edileni yansıtır. Talih ve oyundur onun için en önemli şey. Âdem ile Havva'dan değil de, neden söz edecekse ondan başlar; o konuda içinden ne geçiriyorsa onu söyler; ve kendini sona gelmiş hissettiği yerde durur, söyleyecek bir şey kalmadığı yerde değil: Bu haliyle de kuru gürültü (*Allotria*) sayılır. Ne bir başlangıç ilkesinden çıkmadır kavramları, ne de nihai bir ilkeye varır. Filolojik yönden sağlam, aklı başında yorumlar getirmez; tine karşı bekçilik etmek üzere aptallığın hizmetine giren o çok dikkatli anlık'ın otomatikleşmiş yargıları açısından bakıldığında, üstyorumlamalardır asıl yaptığı. Nesnellik adını alan dış cephenin ardına nüfuz etmek isteyen öznenin bu çabası, olumsuzluktan duyulan korku yüzünden, boş şeylerle uğraşma olarak damgalanır. Denir ki, her şey çok daha basit aslında. Kabullenip sınıflandırmak yerine anlamlandırmaya kalkışan olursa, zekâsını güçsüzce boş tuhaflıklara harcayan ve ortada bir şey olmadığı halde yorumlar getiren biri gibi davranılır ona. Ya ayağın yerde ya da aklın havada, başka seçenek yoktur. Ama, tam orada ve o anda kastedildiği kadarından daha fazlasını söyleme yasağının yarattığı korkuya bir kez kaptırırsak kendimizi, asıl o zaman insanların ve şeylerin kendi kendileri hakkındaki yanlış yaklaşımlarına ayak uydurmuş oluruz. Yorumlama da sadece kabuğu soyup yazarın ne söylemek istediğini ya da en fazla, görüngünün işaret ettiği bireye ait psikolojik itkileri ortaya çıkartmaktan ibaret olur. Ama bir insanın herhangi bir anda ne düşündüğünü, ne hissettiğini keşfetmek hemen hemen imkânsız olduğuna göre, böyle içgörülerden de kazanılacak esaslı bir şey yoktur. Yazarların

çabaları, ele aldıkları nesnel içerikte sönüp gider. Oysa her tinsel olguda saklı bulunan anlamlılıkların nesnel bolluğu, kendini açıp göstermek için, tam da nesnel disiplin adına cezalandırılan o öznel fantezinin kendiliğindenliğini talep eder alıcıdan. Herhangi bir şeyden, aynı zamanda bizim ona katmış olmadığımız hiçbir yorumu çıkarıp alamayız. Böyle bir yorumun ölçütleri de, hem metinle hem de kendi kendisiyle uyumlu olması ve konusunun bütün öğelerini birbiriyle konuşturabilmesidir. Bu yönüyle deneme sanki estetik bir özerkliğe sahiptir: Sanattan öylece alınmış olmakla suçlanabilir kolayca, oysa bir kavramlar ortamında hareket ediyor olmakla ve estetik görüntüden arınmış doğruluk iddiasıyla ayrılır ondan. Lukâcs, Leo Popper'a yazdığı, *Ruh ve Biçimler'i* tanıtan mektubunda denemeyi sanatsal bir form olarak nitelendirirken, bunu gözden kaçırmıştı.[3] Bununla birlikte, "Sanat üzerine yazılan hiçbir şey sanatsal bir şekilde sunulmamalı, biçimsel özerklik iddiası taşımamalıdır" diyen pozitivist düsturun kendisi de daha iyi değildir. Mümkün her nesneyi kaskatı bir araştırma konusu halinde öznenin karşısına diken genel pozitivist eğilim, diğer bütün uğraklarında olduğu gibi burada da sıradan biçim-içerik ayrımının ötesine geçemez - zaten estetik bir şey hakkında konunun kendisine hiç benzemeyen estetik dışı bir tarzda konuşup da kaba saba kaçmamak ve daha baştan konuyla teması yitirmemek ne kadar mümkün olabilir ki? Pozitivist uygulamada içerik, protokol metinleri örnek alınarak belirlenmiştir bir kez; kendi sunuluşuna karşı kayıtsız kalmalı, alışılmış, katı bir şekli bulunan bu sunuş da konu tarafından zorlanıp etkilenmemelidir. Sunuşta ifadenin her kıpırdanışı, bilimsel katışıksızlık içgüdüsünün gözünde özne aradan çekildikten sonra serpilebilecek bir nesnelliği tehlikeye düşürür - ve tabii bu arada çalışmanın güvenilirliğini de. Biçimin desteğine ne kadar az bel bağlanırsa, güvenilirlik o kadar sağlanmış olur. Oysa biçimin kendi normu da konuyu katışıksız olarak vermektir. Salt rastlansal özellikler sayılan biçimlere karşı allerji, bilimsellik ruhunu katı dogmatizme yaklaştırır.

Sorumsuzca, gelişigüzel edilmiş söz, konuya ilişkin sorumluluğun belgesi sanır kendini ve tin üzerine düşünme de tinsizlerin bir ayrıcalığı olur.

Hıncın bütün bu depreşmelerini büsbütün yanlış da sayamayız. Eğer deneme kültür yapıtlarını onların altında yatan bir şeyden çıkarsayarak işe başlamaya yanaşmazsa, pazarlanabilir ürünlerin kalburüstülüğünü, başarısını ve prestijini artırmakla meşgul olan kültür piyasasına bulaşmakta fazlaca gayretkeş davranmış olur. Romanlaştırılmış biyografiler ve bunlara bağlı ticari amaçlı onca yazı, basit bir yozlaşmadan ibaret değildir; sahte derinlikten duyduğu şüpheye rağmen yüzeysel bir şıklığa düşme tehlikesine karşı son derece korunaksız bir biçimin her zaman kapılabileceği bir eğilimle de ilişkilidirler aynı zamanda. Modern deneme türünün çıkış noktası olan Sainte-Beuve'de bile görülür bu. Aynı eğilim, kültürel çöp sayılacak bir edebiyat selinin Almanya için ilk modelini oluşturan Herbert Eulenberg'in silüet portrelerinden başlayarak Rembrandt, Toulouse-Lautrec ve Kutsal Kitap üzerine filmlere varıncaya kadar, hep kültürel yapıtların yalızlaştırılarak metalaştırılmasını teşvik etmiştir. Yakın dönemin tinsel tarihinde, Doğu Blokunda utanç verici bir terimle "miras" adı verilen şeyi karşı durulmaz bir şekilde ele geçirmiştir bu yansızlaştırma işlemi. Belki de en aydınlatıcı örnek, Stefan Zweig’ın yaşadığı süreçtir. Gençliğinde iyi işlenmiş birkaç deneme yazabilmişti Zweig, ama sonunda, Balzac üzerine kitabında yaratıcı insanın psikolojisine kadar düştü. Bu tür yazılarda soyut temel kavramlar, kavramsız veriler, alışılmış klişeler eleştirilmez, hepsi de örtük biçimde ama bir o kadar da kabul gölmüşçesine varsayılır. Yorumlayıcı psikolojinin ıskartasıyla kültürel fılistinizmin dünya görüşünden gelme "kişilik" ve "irrasyonel" gibisinden son moda kategoriler birleştirilir. Böylesi denemeler gazetelerin kültür-edebiyat ekleriyle karıştırmaktadır kendini - deneme biçiminin düşmanlarının denemeyi karıştırdığı şeyin aynısıyla. Akademik esaretin disiplininden koparılmış olan tinsel özgürlüğün kendisi de özgür olmaktan çıkar, müşterilerinin toplumsal olarak önceden biçimlendirilmiş ihtiyacına ayak uydurur.

Kendini sadece var olana karşı sorumlulukta tüketmeyen her hakikatin de bir uğrağı olan sorumsuzluk, yerleşik bilincin ihtiyaçları karşısında hesap vermeye ve kendini mazur göstermeye başlar. Kötü denemeler, kötü doktora tezlerinden daha az konformist değildir. Oysa sorumluluk, sadece otoritelere ve jürilere değil, konuya da saygı göstermektir.

Ama kötü bir denemenin eldeki konuyu açmak yerine kişilerin hikâyelerini anlatmasında bu biçimin kendisinin de bir sorumluluğu yok değil. Bilimle sanatın ayrışması geri döndürülemez bir şeydir. Sadece safdil edebiyat imalatçısı farkında değildir bunun; kendini hiç değilse bir örgütleme dehası olarak görmekte ve böylece iyi yapıtları öğüterek kötü yapıta dönüştürmekle uğraşmaktadır o. Mitoloji giderek ayıklanıp dünya şeyleştirildikçe, bilim ve sanat da birbirinden ayrılmıştır. Sezgi ile kavramı, imge ile göstergeyi bir tutan bilinç, bir zamanlar var olduysa bile, sihirli bir değnekle yeniden yaratılamaz; onu telafi çabası bir gerilemeye dönüşerek kaosa sürüklenir. Böyle bir bilinç ancak dolayım sürecinin tamamlanması olarak düşünülebilir, ütopya olarak; Kant'tan beri idealist filozofların da entelektüel sezgi adı altında tasarladığı şeydir bu, ama ne zaman gerçek bilgiye dayanak olması gerekse başarısız kalmıştır. Felsefe, edebiyattan aldığı borçla şeyleştirici düşünüşü ve bunun tarihini -yani alışılmış terminolojiyle özne-nesne karşıtlığını- ortadan kaldırabileceğini, hatta Parmenides ile Jungnickel'in birleştirilmesiyle oluşmuş bir şiirde Varlığın kendisinin konuşacağını sandığı anda yıkanıp paklanmış kültürel gevezeliğe benzemeye başlar. Doğallık ya da kökensellik kisvesine bürünmüş köylü kurnazlığıyla kavramsal düşünüşün yükümlülüklerine saygılı olmayı reddeder - oysa daha önerme ve yargılarında kavramlar kullandığı anda, imzasını atmıştır bu yükümlülüğün altına. İçerdiği estetik öğe ise elden düşme Hölderlin ya da Dışavurumculuk'a ya da belki *Jugendstil'e* ait sulandırılmış kültürel anılar olarak kalır, çünkü hiçbir düşünce doğal ya da kökensel söyleyişin sözümona yaptığı gibi, böylesine tasasızca ve körlemesine kendini dilin ellerine teslim edemez. İşte imge ile kavramın bu

sırada birbirine uyguladığı şiddetten de bütün o "otantiklik" jargonu üremektedir - sözcüklerin duyguyla titreştiği ama kendilerini böyle duygulandıranın ne olduğunu hiç söylemedikleri bir jargon. Dilin aşkınlığı, anlamın ötesine taşan yönü, pozitivizmin elinde oyuncak olan bir anlam boşluğuna varır sonunda; eleştirdiği ama oyun fişleriyle de paylaştığı bu anlam boşluğu yüzünden, kendini üstün tuttuğu pozitivizmin hizmetine girer. Bu türden etkilere kapılan dil, eğer hâlâ bilimler arasında dolanmaya cesaret edebiliyorsa, el sanatlarına yakınlaşır; estetiğe negatif anlamda en çok sadakat gösterense, zaten bütünüyle dile karşı koyan ve sözü sayılarının açıklanışına indirgemektense, bilincin şeyleşmesinin açıkça itiraf edildiği listeleri yeğleyen araştırmacıdır. Sanata karşı mahcup bir borçlanmaya girmeden, bu şeyleştirme için bir tür form bulmuş olur böylece. Aslında sanat her zaman Aydınlanma'nın başat eğilimleriyle öylesine iç içe geçmişti ki, Antik dönemden beri tekniklerinde bilimsel bulguları kullanıyordu. Ama niceliğin niteliğe dönüştüğü bir yer vardır. Sanat yapıtında teknik mutlaklaştırılırsa eğer; inşa (*Konstruktion*) her şeyi kapsayarak kendi karşıtı ve itici gücü olan ifadeyi (*Expression*) ortadan silerse; yani sanat dolaysızca bilim olmaya, bilimin ölçülerine göre doğru olmaya kalkışırsa, o zaman sanat öncesinin abartılmış malzeme işleme merakını onaylamış olur ve ancak felsefe seminerlerindeki *"Seyn"*{4} kavramının olabileceği kadar anlamsız hale gelir. Şeyleşmeyle de kardeş oluyordur böylece - bugüne dek her ne kadar dilsiz ve şeyleşmiş tarzda da olsa, işlevsiz'in -yani sanatın- karşı çıkmakla kendi işlevini de yerine getirdiği şeyleşmeyle bir oluyordur.

Ancak, bilim ile sanat tarihsel süreçte ne kadar ayrılmış olsa da birbirinden, aralarındaki karşıtlık yine de mutlaklaştırılmamalıdır. İkisinin anakronik bir karışımından duyulan iğrenme, uzmanlıklar halinde parçalanmış bir kültürün gerekçesi olamaz. Bu bölümlenmeler ne kadar gerekli olursa olsun, hakikatin bütünlüğünden vazgeçildiğinin kurumsal onaylanışıdırlar aynı zamanda. Sonsuz değerlere yönelmiş hakiki bir felsefenin, sapasağlam ve eksiksizce örgütlenmiş bir bilimin ve kavram-

dışı, salt sezgisel bir sanatın ortak yanını oluşturan katışıksızlık ve temizlik idealleri, baskıcı bir düzenin izini taşır. Kültürel olarak onaylanmış sınır çizgilerini aşıp resmi kültürü ihlal etmesin diye, bir yeterlilik belgesi isteniyordur tinden. Böylece, her bilginin potansiyel olarak bilime dönüştürülebileceği varsayılmış olur. Bilimsel bilinci bilimöncesinin bilincinden ayıran bilgi kuramları bu ayrımı tümüyle bir derece farkı olarak düşünmüşlerdir. Ama yaşayan bilincin hiçbir zaman gerçekten bilimsel bilince dönüşmeyip söz konusu dönüştürülebilirliğin sadece güven artırıcı bir iddiadan ibaret kalması, böyle bir geçişin ne denli zor olduğunu ve aslında arada niteliksel bir fark bulunduğunu gösterir. Bilincin yaşamı üzerine en basit bir düşünüş bile, hiç de keyfi sezgiler sayılmayacak içgörü ve kavrayışların da bilimin ağlarından kayıp gidebildiğini öğretecektir bize. Bilimsel-pozitivist öğenin Bergson'dakinden eksik olmadığı Marcel Proust'un yapıtı, insanlar ve toplumsal ilişkiler hakkında bilimin kolayca kapsayamayacağı, ama yine de nesnellik iddiaları azaltılamayacak ya da belirsiz bir akla uygunluğa teslim edilemeyecek zorunlu ve zorlayıcı bilgileri dile getirme yönünde ender rastlanan bir girişimdir. Böyle bir nesnelliğin ölçütü ise öne sürülen tezlerin yinelenen testlerle doğrulanması değil, umut ve hayal kırıklığıyla ayakta duran bireysel insan deneyimidir. Bu deneyim, anımsama sürecinde onaylayarak ya da reddederek bir gerçeklik kazandırır kendi gözlemlerine. Ancak, böyle bir deneyimin bireysel olarak sentezlenmiş birliği -ki bütüne yine de bir görünüş kazandırıyordur- psikoloji ve sosyolojinin ayrışmış kişi ve aygıtları arasında dağıtılıp yeniden düzenlenebilecek bir şey değildir. Proust, bilimselci ruhun ve bunun her yerde olduğu gibi sanatçıda da -örtük biçimde- var olan gereklerinin basıncı altında, bilimleri taklit eden bir teknikle ve deneysel denebilecek bir yöntemle, bireyin henüz kendine güvendiği ve resmi sansür tarafından yıldırılmamış olduğu burjuva bireyselciliği günlerinde deneyimli bir insanın bilgisi sayılmış olan şeyi kurtarmaya ya da belki yeniden oluşturmaya çabalamıştır - örneğin, amatörlüğün en yüksek biçimi olarak

canlandırdığı artık tükenmiş bulunan *homme de lettres*'in deneyimini. Böyle deneyim sahibi birinin anlattıklarını, bunlar sırf kendisine ait ve basitçe bilimsel olarak genelleştirilemiyorlar diye önemsiz, rasgele ve akıldışı sayıp bir kenara atmak kimsenin aklından bile geçmezdi. Buna karşılık onun bilim ağları arasından kaçıp giden bulguları, bilimin kendisinin de kaçırmış olduğu şeylerdir şüphesiz. *Geisteswissenschaft* (tinsel bilim) olarak, tine vaadini tutamaz bilim: Tinin yarattıklarını içerden aydınlatmaktır bu vaat. Üniversitelerde bir sanat yapıtının, dilsel bir biçimin, estetik kalitenin, hatta estetik tekniğin ne olduğunu öğrenmek isteyen genç bir yazar ancak bölük pörçük bilgiler edinebilir - ya da en iyi ihtimalle son moda felsefenin hazır halde sunduğu ve söz konusu yapıtların içeriğine şu ya da bu keyfilikle uygulanmış bilgiler. Eğer felsefi estetiğe yönelecek olursa, bu defa da ne anlamak istediği yapıtların içeriğiyle bağlantısı olan ne de el yordamıyla aradığı içeriği temsil eden soyut önermeler dayatılır kendisine. Ama bütün bunların tek sorumlusu *kosmos noetikos*'u (zihinsel evreni) sanat ve bilim olarak ayıran işbölümü değildir; iyi niyet ve kapsamlı planlamayla silinemez bu işbölümünün sınır çizgileri. Daha çok, doğaya egemen olma ve maddi üretim şemasının etkileri altında dönüşsüzce şekillenmiş olan bir tinin o geride kalmış evreyi (katılaşmış üretim ilişkilerinin aşıldığı bir gelecek vaadiyle dolu bir evredir bu) hatırlamaktan vazgeçişidir; ve bu vazgeçiş de sıra tam da tinin kendi özgül nesneleriyle uğraşmasına geldiğinde onu kötürümleştiren şeydir.

Bilimsel işlem ve bunun yöntem olarak felsefi temellendirilişi karşısında, deneme, ardında yatan fikre uygun bir şekilde, sisteme yönelik eleştiriyi sonuna kadar götürür. Kesinleşmiş kavramsal düzen karşısında açık uçlu ve öngörülmez deneyime öncelik tanıyan ampirist öğretiler bile, bilginin az çok sabit olarak tasarlanan koşullarıyla uğraştıkları ve bunları olabildiğince kesintisiz bir bağlam halinde geliştirdikleri ölçüde, sistematik kalmaktadır. Kendisi de bir denemeci olan Bacon'dan bu yana rasyonalizm kadar ampirisizm de "yöntem" olmuştur. Yöntemin mutlak ayrıcalığı

konusunda düşünce alanında şüphe uyandırmayı ise sadece deneme başarmıştır. Özdeşlik-dışı'nın bilincinin belirmesine izin verir deneme, onu doğrudan ifade etmese bile. Radikal olmama konusunda radikaldir, şeyleri bir ilkeye indirgemeye yanaşmayışıyla, kısmi olanı bütünsel olana karşı vurgulayışıyla, parçasal niteliğiyle radikal.

> Büyük Sieur de Montaigne yazılarını son derece güzel ve uygun bir başlıkla "Denemeler" olarak nitelendirirken, buna benzer bir şey hissetmişti belki de. Çünkü bu sözcükteki basit tevazu, onun kibirli nezaketidir aynı zamanda. Denemeci, bazen kendisini sanki kesin bir sona yaklaşmış sanmasına yol açan gururlu umutlarını bir yana bırakır - başkalarının şiirlerini ya da olsa olsa kendi kavramlarını açıklamaktan ibarettir bütün sunabildiği. Ama ironik bir tarzda kendini uyarlar bu küçüklüğe; en derin zihinsel yapıtın bile yaşam karşısındaki bu sonsuz küçüklüğüne razı olur ve hatta ironiyle vurgular onu.[5]

Örgütlenmiş bilim ve kuramın oyun kurallarına -Spinoza'nın deyişiyle "şeylerin ve fikirlerin düzenini bir tutan" kurallar- boyun eğmez deneme. Kavramların boşluk bırakmayan düzeni var olan şeylerin düzeniyle aynı olmadığı için, tümdengelimci ya da tümevarımcı bir kapalı yapı kurmaya kalkışmaz. Özellikle de, Platon’dan beri kök salmış bulunan değişken ve geçici şeylerin felsefeye layık olmadığı doktrinine baş kaldırır; geçiciliğe yapılmış şu çok eski haksızlığın, geçici olanı kavramın içinde bir kez daha mahkûm etmekle tekrarlanmasına isyan eder. Soyutlama sürecinin sonucu olan kavramın, ele aldığı bireyselliğin tersine, zamansal bir değişmez oluşuna ontolojik bir haysiyet atfeden dogmanın şiddetinden tiksintiyle kaçınır deneme. *Ordo idearum'u* (fikirlerin düzeni) *ordo rerum* (şeylerin düzeni) sanan yanılgı, dolayımlı bir şeyi dolaymısız saymaktan kaynaklanıyordur. Salt olgusal bir şey nasıl kavram olmadan düşünülemezse (çünkü bir şeyi düşünmek zaten her zaman onu kavramak demektir), en saf kavram bile olgusallıkla bağlantısı kurulmadan düşünülemez. Uzam ve zamandan bağımsız sayılan fantezi ürünleri bile, türevsel şekilde de olsa, bireysel varoluşa işaret eder. İşte bu yüzden deneme, hakikat ile tarihin bağdaşmaz olduğunu ileri süren yozlaşmış bir derinliğin tehditlerine teslim olmaz. Eğer hakikatin zamansal bir çekirdeği bulunduğu doğruysa, bütün tarihsel içerik de onun ayrılmaz bir uğrağı

olacak; *a posteriori* (deney sonrası) olan da, Fichte ve izleyicilerinin iddia ettiği gibi sadece genel olarak değil, somut olarak *a priori* (deney öncesi) hale gelecektir. Deneyimle ilişki (alışılmış kuram salt kategorilere ne kadar ağırlık veriyorsa, deneme de ilişkiye o kadar ağırlık verir) bütün tarihle ilişki demektir. Bilincin, kendine en yakın şey olduğu için hareket noktası yaptığı salt bireysel deneyimin kendisi de daha kapsayıcı olan tarihsel insanlık deneyimi tarafından dolayımlanmıştır. Bunun tersini düşünmek, yani insanlık tarihi deneyiminin dolayımlı, kişinin kendi deneyimini ise dolaysız sanmak, bireyci toplum ve ideolojinin kendini aldatışından ibarettir. Bu yüzden deneme, tarihsel olarak üretilmiş olanın kuram için elverişsiz bir konu sayılıp aşağılanmasını kabul etmez. Bir ilk felsefe *(prima philosophia*) ile bunu öngerektiren ve onun üstüne kurulan salt bir kültür felsefesi arasındaki ayrım (deneme tabusunun kendini kuramsal olarak rasyonelleştirmesine yarayan bir ayrımdır bu) savunulamaz. Zamansal olanla zamandışı olanı ayırmayı düstur edinmiş bir tinsel *modus operandi* (çalışma tarzı) otoritesini yitirmektedir. Daha yüksek soyutlama düzeyleri düşünceye ne daha büyük bir kutsallık ne de metafizik bir içerik kazandırır; tersine, soyutlama yükseldikçe böyle bir içerik de uçup gider ve denemenin yapmak istediği de bunu biraz olsun telafi etmektir. Denemenin parçalı ve olumsal olduğu yolundaki yaygın eleştirinin kendisi de bütünlüğü ve dolayısıyla özneyle nesnenin özdeşliğini varsaymakta ve sanki bütüne hâkim olunabilirmiş gibi yapmaktadır. Oysa denemenin yapmak istediği, geçicideki ebediyi bulmak ve damıtıp çıkarmak değil, geçiciyi ebedi kılmaktır. Denemenin zayıflığı, dile getirmek zorunda olduğu özdeşlik-dışına tanıklık eder. Aynı zamanda, niyetin nesneye göre fazlalığının ve dolayısıyla, dünyanın ebedi ve geçici diye bölünmesiyle yolu tıkanmış olan ütopyanın da tanığıdır. Zorlu denemede, düşünce kendini geleneksel hakikat kavramından arındırır.

Bunu yapmakla, geleneksel yöntem kavramını da askıya almış olur deneme. Düşüncenin derinliği, konusuna ne kadar nüfuz edebildiğine

bağlıdır, onu ne ölçüde başka bir şeye indirgeyebildiğine değil. Deneme, tartışmayı davet eden bir eğim kazandırır buna: Türevsel sayılacak şeylerle uğraşmakta, ama bunların nihai türetilmesini kendisi yapmaya kalkışmamaktadır. Serbestçe seçtiği nesnesinde bir araya gelen şeyleri serbestçe birleştirerek düşünür. Dolayımların -ki bunlar bütün toplumun bir çökelti halinde biriktiği tarihsel dolayımlardır- ötesine geçmeye kalkışmaz, bunun yerine hakikat içeriklerini zaten tarihsel içerikler olarak kavrar. Ezelden verilmiş bir şeyin peşinde koşmaz; ve böylece, kendi damgasını taşımayan hiçbir şeye katlanamadığı için kendi her-yerde-oluşunu hatırlatan şeylere hiç katlanamayan ve bu yüzden de ideolojik bir tamamlayıcı olarak tam da kendi pratiği yüzünden tamamıyla yok olmuş doğayı mecburen işin içine sokan toplumsallaştırılmış bir toplumun öfkesini çeker. Deneme, düşüncenin *thesis* alanından -yani kültürden- sıyrılıp *physis* alanına -yani doğaya- geçebileceği yanılsamasına sessizce son verir. Sabitleşmiş, türevsel oldukları bilinen ve yapay şeyler karşısında büyülenen deneme, doğanın insanlar için artık var olmadığını açıkça söyleyerek saygı gösterir doğaya. Denemenin Aleksandrenizmi{6}, leylakların ve bülbüllerin (evrensel ağ hayatta kalmalarına izin vermişse eğer), sadece var olmakla bile bizi hayatın hâlâ sürdüğüne inandırışlarına verdiği cevaptır. Başlangıçlara giden ama aslında bütün türetilmişlerin en türevsel olanına, Varlığa, yani zaten var olan şeyi kopyalayan ideolojiye götüren o kral yolundan ayrılır deneme; ama yine de, bizzat dolayım kavramının gerekli kıldığı dolaysızlık fikri tamamıyla kalkmaz ortadan. Deneme için, düşünmeye başladığı ana kadar, dolayımın bütün aşamaları dolaysızdır.

Ezelî verileri reddeden deneme, kendi kavramlarının tanımlanmasına da razı olmaz. Tanımların eleştirisi felsefede çok değişik açılardan yapılmıştır — Kant tarafından, Hegel tarafından, Nietzsche tarafından. Ama bilim böyle bir eleştiriyi kendine mal etmekle ilgilenmemiştir hiç. Kant'la başlayan hareket (modern düşünüşteki skolastik artıklara karşı bir hareketti bu) kavramların sözlü olarak tanımlanmasının

yerine üretildikleri süreçlere bakarak anlaşılmalarını geçirmişti; oysa bilim dalları, işleyiş tarzları rahatsız edilmeden güven içinde sürsün diye, eleştirellik-öncesinin görevi olan tanımlamaya bağlı kalmaktadır hâlâ. Bu açıdan, felsefeyi bilimsel yöntemle bir tutan yeni-pozitivistler, skolastik düşünüşle uyum içindedir. Buna karşılık deneme, antisistematik yönelimi kendi hareket tarzına dahil eder ve kavramları törensizce, "dolaysızca", aynen edindiği gibi sunar. Daha kesin çizgilerini ancak birbirleriyle ilişki içindeyken kazanır bu kavramlar. Ama bu arada kavramların kendilerinden de destek alır deneme. Çünkü kavramların kendi başlarına belirlenmemiş olduğu ve ancak tanımlanmak koşuluyla belirginlik kazandıkları görüşü, hammaddeleri işleyerek çalışan bilimin bâtıl inancıdır. Kavramın bir *tabula rasa* (boş levha) olarak tasarlanması, kendine alternatif bir güç tanımak istemeyen bilimin egemenlik iddiasını sağlamlaştırmak için gereklidir. Gerçekte bütün kavramlar daha baştan içinde yer aldıkları dil tarafından örtük biçimde somutlanmıştır. Kendisi de esas itibariyle dil olan deneme, kavramların bu anlamlarıyla işe koyulur ve onları daha da ileri götürür; dile, kavramlarla olan ilişkisinde yardım etmek, dilde düşünmeden anılan kavramların üzerinde düşünmek ister. Fenomenolojideki anlam analizi yöntemi de buna benzer, ama orada kavramların dille olan ilişkisi fetişleştirilmektedir. Böyle bir yönteme karşı da, kavramların tanımlanmasında olduğu kadar şüpheci bir tutum içindedir deneme. Kaçamağa başvurmadan, kendi kavramlarını nasıl anlayacağının tam olarak belli olmadığı eleştirisini sineye çeker. Çünkü kesin tanımlara olan talebin eskiden beri —kavramların anlamlarını sabitleyen manipülasyonlar sayesinde- şeylerin kavramlarda yaşayan irkiltici ve tehlikeli yanlarını bertaraf etmeye yaradığının farkındadır. Ancak, deneme de genel kavramlar olmadan yapamaz (hatta kavramları fetişleştirmeyen dil bile onlarsız edemez), ama onları keyfi bir biçimde de kullanmaz. Dolayısıyla, yöntem ve nesneyi ayıran ve nesneleştirdikleri içeriklerin sunuluşu konusuna aldırış etmeyen çalışma tarzlarına kıyasla, sunuş meselesini çok daha ciddiye alır.

İfade tarzı, tanımlamadan vazgeçmekle feda edilmiş olan kesinliği kurtaracaktır, ama ele alınan konuyu bir kez belirlenmiş ve sabitleşmiş kavram tanımlarının keyfiliğine teslim etmeden. Bu işin tartışmasız ustası Benjamin'di. Ancak, böyle bir kesinleştirme atomcu olarak kalamaz. Deneme kendi kavramlarının tinsel deneyim sürecindeki karşılıklı etkileşimi konusunda, tanımlayıcı yöntemden daha az değil, tersine daha çok ısrarcıdır. Böyle bir deneyimde kavramlar bir işlem sürekliliği göstermez. Düşünce tek yönde ilerlemez, uğrakları bir halıdaki gibi iç içe örülmüştür. Düşüncelerin verimliliği de bu örgünün yoğunluğuna bağlıdır. Aslında düşünen kişi hiç de düşünüyor değildir; kendini tinsel deneyimin sahnesi haline getiriyor, ama onun dokusunu çözmeye kalkışmadan yapıyordur bunu. Geleneksel düşünüş de itkilerini bu deneyimden almakla birlikte, biçimi nedeniyle bu sürecin anısını ortadan kaldırır. Deneme ise söz konusu deneyimi model olarak benimser, ama basitçe taklit etmez, üzerinde düşünülmüş bir biçim olarak alır. Deneyim, denemenin kendi kavramsal örgütlenişinin dolayımından geçmektedir burada. Diyebiliriz ki, yöntemli bir yöntemsizliktir deneme.

Denemenin kavramları kendine mal ediş yolu, yabancı bir ülkede yaşayan ve o ülkenin dilini, okulda öğrenilen kurallara göre parçalarını birleştirerek kurmak yerine, doğruca konuşmak zorunda kalan birinin durumuna benzetilebilir. Sözlük kullanmadan okuyacaktır bu kişi yazıları. Aynı sözcüğü sürekli değişen bağlamlarda otuz kez gördüğünde, onun anlamlarını sözlükte sıralanmış anlamlara bakarak olduğundan daha iyi kavrayacaktır: Bağlama göre değişen anlamlara kıyasla çok dar, her tekil durumda bağlamın ortaya çıkardığı gözden kaçmayacak nüanslara kıyasla da çok belirsizdir sözlükteki karşılıklar. Böyle bir öğrenme tarzı hata yapmaya açıktır elbette. Bir form olarak deneme de öyle. Açık tinsel deneyime olan yatkınlığının bedelini, yerleşik düşünüş normunun ölümden korkar gibi korktuğu güvenlik eksikliğiyle öder. Deneme, kuşkuya yer bırakmayan kesinliği ihmal etmekten çok, onu bir ideal olmaktan

çıkarıyordun Denemenin hakikat haline gelişi, temellere yönelen bir hazine avcılığı takıntısıyla değil, onu kendi dışına doğru sürükleyen kendi ilerleyişi içinde olur. Kavramları, denemenin kendisinden de saklı bulunan bir *terminus ad quem*'den (bitiriş ânı) alır ışığını, herkesin gözü önündeki bir *terminus a quo*'dan (başlangıç ânı) değil; ve bu yöntemde denemenin ütopik amaçlılığı da dile gelmiş olur. Bütün kavramları birbirini taşıyacak şekilde ortaya konmakta, her biri kendi ifade biçimini ötekilerle birlikte oluşturduğu kümelenme içinde bulmaktadır. Ayrı ayrı birbirinin karşısına konmuş unsurlar denemede okunabilir bir bağlam halinde bir araya gelir. İskelesi, binası yoktur denemenin; ama öğeleri kendi hareketleri içinde bir kümelenme halinde kristalleşir, bir takımyıldız olur. Bu takımyıldız, bir kuvvetler alanıdır. Denemenin bakışı altında her tinsel yapı bir kuvvetler alanına dönüşmek zorundadır zaten.

•

Deneme *clara et distincta perceptio* (açık ve net algı) ve kuşkuya yer bırakmayan kesinlik idealini yumuşak bir tarzda sorgular. Genel olarak denemeyi, yeni dönemde Batı biliminin ve bu bilimin kuramının başlangıcında Descartes'ın *Discourse de la méthode*'da getirdiği dört kurala karşı bir itiraz olarak anlayabiliriz. Descartes'ın nesneyi "en uygun şekilde çözmek için gerektiği ölçüde mümkün olduğunca çok parçaya ayrıştırmak" [7] diye ifade ettiği ikinci kural, öğeler analizinin anahatlarını ortaya koymaktadır ve geleneksel kuram da bu yaklaşımın etkisi altında kavramsal sınıflandırma şemalarını Varlığın yapısıyla bir tutmuştur. Oysa denemenin konusu olan yapay şeyler böyle bir analize teslim olmaz, ancak kendi özgül idea'larından hareketle inşa edilebilirler. Sanat yapıtlarıyla organizmaları Romantik karanlıkçılığa karşı hiç duraksamadan ayırt eden Kant'ın bir yandan da bunları benzer bir tarzda ele alması boşuna değildi. Analizin ürünü olan öğeler gibi, bütünlük de bir ilksel olgu halinde mutlaklaştırılamaz. Deneme, ikisine de karşı, bir etkileşim fikrini gözeterek çizer kendi yönünü; böyle bir yöneliş, ilksellik tutkusu kadar, öğelerin

kendilerinin peşinde koşmayı da küçümser. Ne uğraklar düpedüz bütünden geliştirilecektir, ne de tersi. Bütün hem monaddır, hem değil; kavramsal nitelikte olan uğrakları, içinde toplandıkları özgül nesnenin ötesine işaret eder. Ama deneme oraya, kendilerini özgül nesne dışında meşrulaştıracakları yere kadar izlemez onları: Aksi halde varacağı kötü bir sonsuzluk olurdu. Bunun yerine nesnenin kendisine yaklaşır iyice - o kadar yaklaşır ki, nesne de salt nesne olarak kalmak yerine, kendisine yaşam veren uğraklarına ayrışır.

Kartezyen kuralların üçüncüsü, "düşüncelerimi öyle düzenlemeliyim ki, önce en basit ve bilinmesi en kolay nesnelerden başlayıp adım adım, deyim yerindeyse kerteli bir şekilde ilerleyerek daha karmaşık ve bileşik olanlara yükseleyim" demektedir ve denemeyle tam bir çelişki içindedir. Çünkü deneme biçimi en basit ve tanıdık olandan değil, en karmaşıktan hareket eder. Felsefe okumaya yeni başlamış olan ama felsefenin temel fikrine de bir şekilde önceden sahip olan birinin yolunda ilerler. Bu öğrencinin, asıl üzerinde durulacak yerlerden öylece geçip giden basit ve sağduyulu yazarları okumakla işe koyulması beklenemez; tersine, en zor sayılanlarla başlayacak, sonra da bunların ışığını daha basitlere doğru çevirip "düşüncenin nesnelliğe yönelmesi" şeklinde açıklayacaktır onları. Güç ve devasa şeyleri tam kendine göre bulan öğrencinin safdilliği, çokbilmiş bir yetişkinin parmağını sallayarak önce basiti anlayıp ancak ondan sonra kendisini asıl cezbeden karmaşıkla baş etmeye kalkışması tavsiyesinden daha bilgecedir. Bilginin bu şekilde ertelenmesi, onu engellemeye yarar ancak. Deneme, "anlaşılabilirlik" klişesine, hakikatin bir nedensellik ilişkisi olarak tasavvur edilmesine karşı, konu hakkındaki düşünüşün de nesnenin kendisi kadar karmaşık ve bileşik olması gerektiğini savunur; böylece, günün geçerli aklına her zaman eşlik eden inatçı ilkelliğe karşı bir düzeltici işlevini üstlenir. Bilim, âdeti olduğu üzere, antagonistik ve monadlara bölünmüş bir gerçekliğe ait zor ve karmaşık şeyleri yanlış bir şekilde basit modellere indirgeyip sonra da bunları görünüşteki

malzemelerine göre ayrıştırır; deneme ise tersine, basit ve temelde mantıklı bir dünya yanılsamasını —statükonun savunulmasına çok uygun düşen bir yanılsama- bir kenara atar. Denemenin ayrışmışlığı ona eklenen bir şey değil, onun asıl ortamıdır (*Medium*). Yerleşik düşünüş bu ayrışmışlığı, bilen öznenin psikolojisine atfetmeye fazlaca yatkındır ve böyle yapmakla onun zorlayıcılığını ortadan kaldırdığını sanır. Bilimin "aşın karmaşıklığa" yöneltttiği o kendi haklılığından emin görünen itirazlar, aslında erken doğmuş ve güvenilmez bir yöntemi değil, nesnenin yöntem sayesinde görünür kılınan yabancılaştırıcı ve rahatsız edici yanlarını hedef almıştır.

Descartes'ın dördüncü kuralı "her durumda eksiksiz bir sayma yapılmalı ve genel bir bakış oluşturulmalıdır" der, öyle ki "hiçbir şeyin unutulmadığından emin olunsun"; sistematik düşüncenin asli ilkesidir bu ve Aristoteles'in "rapsodik" (bölük pörçük) düşünüşüne karşı Kant'ın sürdürdüğü polemikte de aynen çıkar karşımıza. Bu kural, öğretmence bir tavırla denemeye yöneltilen "kapsayıcı ve tüketici olamamak" suçlamasına da denk düşer; oysa her nesne, özellikle de tinsel olanlar sonsuz sayıda nitelikten oluşur ve bunların arasından seçim yapmak sadece bilen öznenin niyetine kalmıştır. "Genel bir bakış" da ancak konu alınan nesnenin onu ele almak için kullanılan kavramlar tarafından bütünüyle kapsanması halinde, geriye kavramların öngörmeyeceği hiçbir şey kalmaması halinde mümkündür. Tek tek parçaların eksiksizce sayılması kuralı ise, bu ilk varsayımın bir sonucu olarak, nesnenin gediksiz bir tümdengelim sistemi halinde temsil edilebileceğini iddia etmektedir ve bu da özdeşlik felsefesinin yaklaşımıdır. Tanım talebi gibi bu kartezyen kural da, bir pratik düşünme kılavuzu şeklinde, temel aldığı rasyonalist teoremden daha uzun ömürlü olmuştur; nitekim, kapsayıcı bakış ve sunuşun sürekliliği, ampirik bakımdan açık uçlu olan bilimden bile beklenmektedir. Böylece Descartes'ın bilginin zorunluluğunu gözeten entelektüel vicdan olarak kavradığı şey, sonunda bir keyfiliğe dönüşmüştür: bir "referans çerçevesinin" keyfiliği, hem yöntemsel bir ihtiyacın giderilmesi hem de

bütünün makul olabilmesi için en başta yerleştirilmesi gereken, ama artık kendi geçerliliğini ya da apaçıklığını ortaya koyamayan bir aksiyomlar sisteminin keyfiliği. Bunun Alman uyarlamasında ise doğruca Varlığa ulaşma hevesiyle (*Pathos)* kendi öznel koşullarını gizleyen bir *Entwurf* un (proje) keyfiliği söz konusudur. Düşünce çizgisinin süreklilik göstermesi talebi, nesnenin iç tutarlılığını, uyumluluğunu önceden kabul etmeye yatkındır. Sürekli bir sunuş, sürekliliği aynı zamanda süreksizlik olarak belirlemiyorsa, antagonistik bir konuyla çelişecektir. Bir biçim olarak denemede, kuramsal bakımdan eskimiş bulunan eksiksizlik ve süreklilik iddialarının tinin işleyiş tarzı açısından da geçersiz olduğunu ilan etme ihtiyacı, bilinçsiz ve gayri kuramsal bir şekilde duyurur kendini. Deneme, hiçbir şeyi dışarda bırakmamaktan başka bir şey istemeyen dargörüşlü yönteme estetik açıdan karşı çıkarken, epistemolojik bir dürtünün gereğini yapıyordur. Parçayı (*Fragment*) tamamlanmamış ama kendi hakkında düşünerek sonsuza doğru ilerleyen bir kuruluş olarak kavrayan romantik bakış, bu anti-idealist motifi idealizmin tam orta yerinde büyük bir şevkle savunur. Deneme, sunuş tarzında bile, sanki nesnesi tümdengelim yoluyla türetilmiş ve artık hakkında söylenecek bir şey kalmamış gibi yapamaz. Biçimine içkindir kendini göreceleştirmesi: Her an herhangi bir noktada bitebilecekmiş gibi kurmalıdır kendini. Gerçeklik nasıl parçalıysa, o da parçalar halinde düşünür ve kendi birliğini bu parçaların arasına dalarak bulur, onların üstünü örterek değil. Teksesli bir mantıksal düzen, kavramaya yöneldiği şeyin antagonistik doğası hakkında yanıltır bizi. Kesintili olma denemenin asli bir özelliğidir, konusu ise daima durdurulmuş bir çatışma. Kavramları konu aldığı nesnelerin kuvvet diyagramlarındaki işlevlerine göre birbiriyle ilişkilendiren deneme, bir yandan da bunların hepsini kendi altında toparlayabilecek bir üst kavramdan uzak durur. Bu tür kavramların başardıkları yanılsamasını yarattıkları şeyi başarmak aslında imkânsızdır - kavrama yön veren yöntemin kendisi de içten içe bilir bunu ama yine de başarmaya çalışır. Tarihte çok uzun süre ayakta kalabilmiş çoğu terim gibi,

düşüncenin on ikiden vurma ütopyasını bu ütopyanın kendi yanılabilirliği ve geçiciliğinin bilinciyle bir araya getiren *Versuch* (deney, deneme) sözcüğü de biçim hakkında bir bilgi verir ve bu bilgi programatik değil de el yordamıyla yolunu arayan niyetin niteliğiyle ilgili olduğu için, daha da önemlidir. Deneme seçilmiş ya da karşılaşılmış bir kısmi özellikte bütünlüğü aydınlatmalıdır, ama bu bütünlüğün mevcut olduğunu ileri sürmeden. Kendi içgörülerinin zorunluluk içermeyen ve yalıtık olan yanlarını düzeltir; şu var ki, ya aynı denemenin devamında ya da başka denemelerle mozaik benzeri ilişkisi içinde o içgörülerin çoğalması, doğrulanması, sınırlanmasıyla gerçekleşir bu düzeltme, onlardan çıkarsanan özelliklere ulaşan bir soyutlamayla değil. "Denemenin incelemeden (*Abhandlung*) farkı buradadır işte. Deneme yazan, deneysel kompozisyonlar kaleme alan biridir; nesnesini evirip çeviren, sorgulayan, ona dokunan, sınayan, hakkında düşünen, değişik açılardan ona saldıran, gördüklerini zihnin gözüyle toparlayan ve yazma sırasında yaratılan koşullar altında nesnenin görülmesine izin verdiği şeyleri söze döken biri."[8] Bu işlemin uyandırdığı huzursuzlukta -keyfi biçimde uzayıp gidebileceği duygusunda- hem bir hakikat vardır, hem de bir hakikatsizlik. Hakikat vardır, çünkü deneme gerçekten de sona ermez ve bunu yapamıyor oluşunu da kendi önselinin *(a priori- si'*nin) parodisi halinde vurgulayarak sergiler. O zaman da, aslında keyfiliğin bütün izlerini silen formlara ait olan bir sorumluluk, denemeye yüklenmiş olur. Ama huzursuzluğun bir de yanlış yanı vardır, çünkü denemenin oluşturduğu takımyıldızın keyfiliği, nesnenin zorlamasının yerine kavramsal düzenin zorlamasını geçiren bir felsefi öznelciliğin sandığı gibi değildir aslında. Denemeyi belirleyen onun nesnesinin birliğidir ve o nesnede çökelmiş olan kuram ve deneyim de buna dahildir. Denemenin açıklığı da duygulara ya da ruh haline ait belirsiz bir açıklık değildir; kendi içeriği tarafından belirleniyordur sınır çizgileri. Başyapıt fikrine -kendisi de yaratılış ve bütünlük fikirlerini yansıtan bir fikirdir bu- karşı direnir deneme. Denemenin biçimi, insanın yaratıcı

olmadığı ve insani olan hiçbir şeyin de bir yaratık olmadığı şeklindeki eleştirel düşünceyle uyum içindedir. Her zaman önceden yaratılmış olan bir şeye yönelen denemenin kendisi ne bir yaratı olarak çıkar ortaya, ne de bütünlüğü yaratılışın bütünlüğüne yaklaşan, her şeyi kapsayıcı bir şeye heves eder. Denemenin bütünlüğü, gelişimini kendi içinden türetmiş (*auskonstruiert*) bir biçimin birliği olarak, bütünsel olmayan bir şeyin bütünlüğüdür, bir içerik olarak reddettiği "düşünce ile nesnesinin özdeşliği" tezini biçim olarak da reddeden bir bütünlük. Özdeşlik zorlamasından kurtulmuş olmak, resmi düşüncenin kaçırdığı bir şeyi kazandırır denemeye zaman zaman - izleri silinemeyecek bir an, söndürülemeyecek bir renk. Georg Simmel'in yapıtındaki bazı yabancı sözcükler -*cachet, attitude*{9}- kuramsal olarak tartışılmış olmasa da bu niyeti açığa vurmaktadır.

Deneme geleneksel düşünüşe göre hem daha açıktır hem de daha kapalı. Yapısı sistemleştirmeyi yadsıdığı ölçüde daha açıktır ve bu yadsıma ne kadar zorlu ve ısrarlıysa, kendi kendisiyle o kadar tutarlı olur. Denemelerde bulunan ve bu sayede saygınlık kazanmak isteyen sistem artıkları, örneğin edebiyat araştırmalarına hazırlop popüler felsefi görüşlerin sızması, psikolojik bayağılıklar kadar değersizdir. Ama bir yandan da daha kapalıdır deneme, çünkü sunuş biçimini oluştururken özellikle vurgulu bir ifade geliştirir. Sunuş ile konunun özdeş olmadığı bilinci, sunuşu amansız bir çabaya zorlar. Denemeyi sanata benzeten tek şey de budur işte. Bunun dışında, içerdiği kavramların yanlarında sadece anlamlarını değil, kuramsal bağlamlarını da getirmeleri nedeniyle, kaçınılmaz olarak kuramın akrabasıdır. Tabii kavramlara olduğu gibi kurama karşı da dikkatlidir. Ne kendini sistematik biçimde kuramdan türetir -Lukâcs'ın deneme tarzındaki geç dönem yapıtlarının temel kusurudur bu- ne de gelecekteki sentezlerin bir ön ödemesi durumundadır. Tinsel deneyim kurama ne kadar çok tutunmaya çalışır ve filozof taşını ele geçirmiş gibi yaparsa, kendi iflasına da o kadar yaklaşır. Öte yandan, tinsel deneyim doğası gereği böyle bir nesnelleşmeye de yönelecektir. Bu antinomi denemede yansır. Deneme,

kavram ve deneyimleri nasıl dışardan alıp özümlüyorsa kuramları da öyle özümler. Ama onlarla bir "bakış açısı" ilişkisi içinde değildir. Denemede bakış açısının bulunmayışı bir safdillik olmaktan çıkarak nesnelerinin önceliğine bağımlı hale gelmişse ve deneme nesneleriyle ilişkisini bir başlangıç noktasının büyüsünden kurtulmak için kullanıyorsa eğer, düşünüşün karşısında hep güçsüz kaldığı o "bakış açısı" felsefesiyle parodi halinde bir polemiği de gerçekleştirebiliyor demektir. Kendisine yakın duran kuramları yutar deneme; anlamı hep çözüp eritmeye eğilimlidir, kendisi için çıkış noktası olan anlam da dahildir buna. Başından beri hep mükemmel bir eleştiri biçimiydi deneme, hâlâ da öyle: Tinsel yapıların içkin eleştirisi olarak, onların ne olduğu ile kavramlarının karşı karşıya konması olarak, ideoloji eleştirisidir.

> Deneme tinin eleştirel kategorisinin biçimidir. Çünkü eleştiren kişi kaçınılmaz olarak denemek zorundadır, nesnenin yeniden görünür hale geldiği koşulları yaratması gerekir ve bir yazarın yaptığından farklı bir şekilde başarmalıdır bunu; en önemlisi de, nesnenin kırılganlığı sınanmalı, denenmelidir, eleştirmenin ellerinde nesnenin geçirdiği küçük değişimin anlamı da budur zaten.[10]

Deneme kendi dışında bir bakış noktasına sahip çıkmadığı için bakış açısı eksik diye eleştirilip relativizmle suçlanıyorsa, işin içine doğrunun "tamamlanmış" bir şey olarak tasavvuru, bir kavramlar hiyerarşisi karışmış demektir ve bu da bakış noktalarından hoşlanmayan Hegel'in yıkmış olduğu bir anlayıştır. İşte tam burada deneme kendi kutupsal karşıtı olan mutlak bilgi felsefesiyle uyum içindedir. Keyfiliği dolayımsızlık maskesi altında gizlemek yerine, üzerinde düşünüp kendi işleyiş tarzına dahil ederek, düşünceyi keyfilikten kurtarmak istemektedir.

Şüphesiz idealist felsefe, bir yandan soyut bir üst kavramı -sadece "sonuç" olan bir şeyi- yapısı gereği kesintili olan bir süreç adına eleştirirken, bir yandan da idealist geleneğe uygun şekilde diyalektik yöntemden söz etmek gibi bir tutarsızlıkla malûldür. Onun için deneme, diyalektiğin kendi kendisini konu aldığı durumlardan daha diyalektiktir. Hegel'in mantığını ciddiye alır: Ne bütünlüğün hakikati tek tek yargılara

karşı kullanılabilir, ne de bütünlük tekil bir yargı biçiminde sonlu hale getirilebilir; bunun yerine tekilliğin doğruluk iddiası harfiyen kabullenilir - doğru olmayan yanı apaçık olana kadar. Denemeye özgü atılgan, önceleyici ve kefaretini henüz tam ödememiş her ayrıntı, kendisini olumsuzlayan başka ayrıntıları da çeker yanına; denemenin bilerek içine daldığı hakikatsizlik, aynı zamanda onun hakikatini barındıran öğedir. Kuşkusuz hakikatsizlik kendi biçimiyle de çıkar ortaya - kültürel olarak önceden biçimlenmiş, türetilmiş bir şeyle sanki bu kendi başına özerk bir şeymiş gibi ilişki kurmaktadır. Ama deneme harhangi bir "ilksellik" fikrini devre dışı bırakmakta ne kadar enerjik davranır ve kültürü doğadan türetmeye ne kadar az yanaşırsa, kültürün doğaya bağlı yönünü de o kadar temelden kavrayacaktır. Bugün hâlâ doğanın kör koşulları *(Zusammenhang),* yani mit, kültürdeki varlığını sürdürmektedir ve denemenin üzerinde düşündüğü de tastamam budur: Doğa ile kültürün ilişkisi asıl konusudur. Kültür görüngülerini "indirgemek" yerine, ikinci bir doğa, ikinci bir dolayımsızlıkmış gibi onların içine dalması boşuna değildir, dolayımsızlık yanılsamasını ısrarıyla yadsımaya ve aşmaya çalışır. Kültür ve onun altında yatan şeyler arasındaki fark konusunda köken felsefesinden daha fazla yanılsama içinde değildir deneme. Ama onun için kültür Varlığın üstünü örten ve alaşağı edilmesi gereken bir gölge-olay da değildir; tersine, kültürün altında yatan da *thesis'*dir (tez, kurulmuş şey), yani yanlış toplumdur. İşte bu yüzden, kökeni üstyapıdan daha önemli saymaz deneme. Nesnelerini seçerken sahip olduğu özgürlüğü, olgu ya da kuramın her türlü önceliği karşısındaki üstünlüğünü, kendisi için bütün nesnelerin bir bakıma merkeze —o herkesi büyüsü altına alan ilkeye- eşit ölçüde yakın olmasına borçludur. Kökenle ilgilenmeyi dolayımlı olanla ilgilenmeye göre daha ilksel sayıp yüceltmez, çünkü onun gözünde kökenselliğin kendisi, üzerinde düşünülecek bir konu, olumsuz bir nesnedir. Kökenselliğin, tinin bakış açısı olarak, toplumsallaşmış dünyada yalana dönüştüğü bir durama tekabül eder bu. Yalan, tarihsel sözleri tarihsel dillerden çekip ilksel sözler seviyesine

yükseltmekten başlayıp, *"creative writing"* (yaratıcı yazı) konusunda akademik giriş derslerine, meslek haline getirilmiş ilkelliğe, pedagojik zorunluluğun metafizik bir erdemmiş gibi sahneye çıktığı blokflütlere ve *"finger painting"e* (parmakla yapılan resimler) kadar uzanmaktadır. Toplumsal korama alanı olarak doğaya karşı Baudelaire'in başlattığı edebiyat baş kaldırışından düşünce de muaf değildir. Düşüncenin cennet bahçeleri de tamamıyla yapaydır artık ve denemenin gezinti yerleridir. Hegel'in de açıkça söylediği gibi, yer ile gök arasında dolayımsız hiçbir şey olmadığından, düşünce dolayımsızlık fikrine ancak dolayımlı olan üzerinden sadık kalabilir; buna karşılık, dolayımsız olanı doğrudan kavramaya kalktığı anda dolayımlı olanın avı haline gelir. Kurnazca tutunur deneme metinlere, sanki bunlar öylece oradaymış ve yetki sahibiymiş gibi. Böylece, bir başlangıç ilkesi aldatmacasına kapılmadan, ne kadar belirsiz de olsa, bir zemin edinmiş olur kendine - eskiden kutsal metinlerin tefsirinde olduğu gibi. Ama asıl eğilimi bunun karşıtıdır, yani eleştirel bir eğilimdir: Metinlerin karşısına kendi güçlü kavramlarını, her metnin istemeden bile olsa kastettiği hakikati çıkararak, kültürün iddialılığını sarsmak, kendi yanlışlığının, doğaya tutsaklığını ele veren yanılsamanın farkına varmasını sağlamak. Denemenin bakışı altında ikinci doğa, birinci doğa olarak kavrar kendini.

Denemenin hakikati vurucu gücünü yanlışlığından alıyorsa eğer, o zaman bu hakikat de denemedeki güvenilmez ve dışlanmış öğeyle basit bir karşıtlıkta değil, bu öğenin kendi içinde, denemenin hareketliliğinde ve bilimin mülkiyet ilişkilerinden tine aktardığı bir talep olan katılığın onda bulunmayışında aranmalıdır. Tini katılık eksikliğine karşı korumak gerektiğine inananlar onun düşmanıdır: Tin, bir kez özgürleştikten sonra, hareketlidir. Zaten mevcut olanın bürokratça tekrarından ve işlenmesinden ötesini istediği andan itibaren korunmasız bir niteliğe bürünür; oyunsuz kaldığında hakikat de totolojiden ibaret olurdu. Çünkü tarihsel açıdan deneme de retorikle akrabadır, bilimsel zihniyetin Bacon ve Descartes'tan

beri hesabını görmek istediği ve nitekim bilim çağında yozlaşıp kendine özgü bir bilime, iletişim bilimine dönüşmüş olan retorikle. Ola ki retorik zaten hep düşüncenin iletişim diline uyum sağlamış halinden ibaretti. Dolayımsız olanı hedefliyordu bu düşünce: dinleyicilerin dolaylı doyumunu. Deneme tam da kendisini bilimsel bilgilendirmeden farklı kılan bir özellik olarak sunuş tarzının özerkliği sayesindedir ki bilimsel bilgilendirmenin uzak durduğu iletişimsel öğenin izlerini barındırır. Retoriğin dinleyiciye sağlamak istediği tatminler denemede nesne karşısında özgürlüğün getirdiği bir mutluluk fikri olarak yüceltilir; nesneye, acımasızca fikirler düzenine alınacak olsa edinebileceğinden daha fazlasını veren bir özgürlüktür bu. Her türlü insanbiçimci tasavvura karşı olan bilimsel bilinç, her zaman gerçeklik ilkesiyle ittifak içindedir ve tıpkı onun gibi mutlulukla çatışır. Mutluluk hep doğaya egemen olmanın hedefi olarak düşünüldüğü halde, bir yandan da daima basit doğaya bir geri dönüş olarak düşünülür. Kant'ta ve Hegel'e varıncaya kadar en yüksek felsefelerde belirgindir bu. Mutlak akıl fikrinden heyecana kapılan bu felsefeler, bir yandan da akıl ne zaman geçerli olanı göreleleştirecek olsa, haddini bilmez ve saygısız diye aşağılarlar onu. Bu tutuma karşı denemenin yaptığı, bir sofizm anını kurtarmaktır. Resmi eleştirel düşüncenin mutluluğa karşı düşmanca tutumu özellikle Kant'ın transandantal diyalektiğinde belirgindir; burada Kant, anlık (*Verstand*; kavrayış) ile spekülasyon arasındaki sınır çizgisini ebedileştirmek ve tipik metaforda ifade edildiği gibi düşüncenin "zihinle kavranılabilir dünyalarda gezinmesini" önlemek ister. Kant'a göre kendi kendini eleştirirken her iki ayağını da sağlamca yere basması, kendi kendini gerekçelendirmesi gereken akıl, aynı zamanda iç zorunluluğuna uyarak yeni olan her şeye ve varoluşsal ontolojinin de aşağıladığı, düşüncenin mutluluk ilkesi olan meraka sımsıkı kapatır kapılarını. Kant'ın içerik açısından aklın amacı olarak gördüğü insanlığın yaratılması, yani ütopya, düşüncesinin biçimi, yani epistemoloji tarafından engellenmektedir. Akla deneyim alanının ötesine geçme izni vermez epistemoloji ve bu alan

da sadece maddi ve değişmez kategorilerin mekanizmasının içinde, her zaman var olmuş olana indirgenir. Oysa denemenin nesnesi de *yeni olarak* yenidir: Geriye, mevcut eski biçimlere çevrilemeyendir o. Denemenin nesne üzerinde şiddete başvurmadan düşünmesi, hakikatin mutluluğa ve onunla birlikte kendi kendisine ihanet etmesi karşısında dilsiz bir yakınmadır; denemeye duyulan öfkeyi kışkırtan da budur zaten. İletişime özgü o inandırma öğesi, denemede kendi ilk amacına yabancılaşarak -özerk müzikte kimi özelliklerin işlevlerinin değişmesi gibi- sunuşun kendisinin saf bir belirleyicisi olur ve böylece denemenin kuruluşunun zorlayıcı öğesi haline gelir - amacı nesneyi kopya etmek değil, kavramsal *membra disiecta*'sından (kopmuş parçalar) hareketle yeniden oluşturmaktır. Retorikteki saldırgan geçişler -ki çağrışımlarla, anlam belirsizlikleriyle ve mantıksal sentezin gevşetilmesiyle dinleyicinin işini kolaylaştırıyor ve onu zayıf düşürüp konuşmacının iradesine tabi kılıyordur- denemede hakikat içeriğiyle kaynaşmıştır. Denemenin geçişleri, kesin sonuçlara varan çıkarsamaları reddeder; bunun yerine, çıkarsamacı (*diskursiv*, gidimli) mantıkta yeri olmayan çapraz bağlantıları gözetir öğeler arasında. Çoğul anlamlı ifadelere yer vermesinin nedeni, savrukluk ya da bilimselliğin bunları yasakladığını bilmemek değildir; deneme, anlamları ayırmaktan öteye geçmeyen çokanlamlılık eleştirisinin kolay kolay başaramayacağı bir hedefe yönelmiştir: bir sözcük farklı şeyleri kapsadığında, bunların tümüyle farklı olmadığını göstermek. Sözcüğün birliği, ne kadar gizlenmiş de olsa, nesnenin kendisinde saklı bulunan bir birliği getirir akla. Ama bu birlik, günümüzün restorasyoncu felsefelerinin yaptığı gibi, dilsel akrabalıkla karıştırılmamalıdır. Burada da deneme yine müzik mantığına, kesin ama kavramsız geçişler sanatına yaklaşmaktadır, amacı da sözel dile gidimli mantığın egemenliği altında yitirmiş olduğu bir şeyi kazandırmaktır. Ama şunu da vurgulamak gerekir: Bu mantık düpedüz bir yana atılamaz; ancak öznel ifadenin nüfuz ediciliği sayesinde, kendi biçimlerini kullanarak kurnazlıkla aşılabilir. Çünkü deneme gidimli yöntemle basit bir karşıtlık

içinde bulunmaz. Mantık dışı değildir, içerdiği önermeler toplamının tutarlı bir bütün oluşturması zorunludur; bu zorunluluk ölçüsünde o da mantıksal ölçütlere boyun eğer. Nesnenin kendisine ait oldukları gösterilmedikçe çelişkilerin öylece bırakılmasına izin yoktur. Yine de, düşünceleri gidimli mantığa göre geliştirmez deneme. Ne bir ilkeden çıkarsamalar yapar ne de tutarlı tekil gözlemlere dayanır. Öğeleri birbirine tabi sınıflar halinde düzenlemek (*subordinieren)* yerine birbiriyle ilişkilendirir (*koordinieren*); mantıksal ölçütlerle bağdaşabilen de içeriğinin sadece özüdür, sunuluş biçimi değil. Tamamlanmış bir içeriğin kayıtsızca aktarıldığı biçimlere kıyasla, deneme sunulan ile sunuş arasındaki gerilim sayesinde daha dinamiktir. Ama aynı zamanda öğelerin bir araya getirilmesiyle inşa edildiği için daha statiktir de. Resme benzerliği de bundan ibarettir; şu farkla ki, denemenin statikliği bir bakıma dizginlenmiş gerilim ilişkilerinden oluşur. Denemecinin düşünüşündeki o küçük esneklik payı, gidimli düşünceye göre daha yoğun olmaya zorlar onu, çünkü deneme gidimli düşünüş gibi körcesine ve otomatik şekilde ilerlemez, her an kendi kendisi üzerine düşünmek zorundadır. Kendi hakkındaki bu düşünüş de tabii yerleşik düşünme biçimiyle olduğu kadar retorik ve iletişimle ilişkisini de kapsar. Aksi takdirde kendisinin bilimden daha fazla bir şey olduğunu sanarak, kısır bir bilim-öncesi tavra sürüklenecektir.

Denemenin bugünkü anlamı, zamandışılığın anlamıdır. Hiçbir zaman bu kadar elverişsiz bir dönemden geçmemişti. Bir yanda herkesin herkesi ve her şeyi kontrol etme iddiasında olduğu ve mevcut fikir birliğine uygun olmayan her şeyin "sezgisel" ya da "heyecanlandırıcı" şeklinde ikiyüzlü övgülerle dışlandığı örgütlü bilim ile, diğer yanda bilimsel çalışmanın henüz el atmadığı ve tam da bu nedenle ikinci dereceden meşguliyetlerin konusu olan şeylerin boş ve soyut artıklarıyla yetinen bir felsefe arasında unufak olmaktadır. Ancak denemenin asıl ilgilendiği, nesnesindeki kör yandır. Kavramları kullanarak zorla açığa çıkarmak istediği şey, nesnelerde kavramlar tarafından kapsanamayan şeydir — ya da

bu kavramların oluşturduğu nesnellik ağının aslında salt öznel bir düzenleme olduğunu yine kavramların içine sürüklendikleri çelişkiler aracılığıyla ele veren şey. Işık geçirmez ve yekpare olanı kutupsallaştırmak, ondaki örtük güçleri serbest kılmak ister. Zaman ve uzamda tanımlanmış bir içeriği somutlaştırmaya çalışır; kavramları, nesnede birbirine bağlı olduklarını tasavvur ettiği biçimde bir araya toplar. *Şölen*'de getirilen o "sonsuzca var olan, ne oluşan ne de geçip giden, ne değişen ne de azalan", "kendinde ve kendi için sonsuza dek tekbiçimli olarak kalan varlık" şeklindeki tanımdan beri idealara atfedilen özsel niteliklerin dayatmalarından sıyrılıp kaçıverir; ama var olanın ağırlığı karşısında teslim olmayarak ve ona boyun eğmeyerek yine de bir fikir *(Idea)* olarak kalır. Ancak, var olanı ebedi bir şeyle karşılaştırarak yargılamaz deneme; Nietzsche'nin son dönemine ait coşkulu bir fragmanındaki gibi değerlendirir onu:

> Diyelim ki bir tek ânı olumladık; böylece hem kendimizi hem de var olan her şeyi olumlamış oluruz. Çünkü hiçbir şey kendine yeterli değildir, ne bizim içimizde ne de şeylerde: Ve eğer ruhumuz bir kez olsun mutluluktan tel gibi titreyip ses verdiyse, bu tek olayı gerçekleştirmek için bütün bir ebediyet gerekmiştir - ve bu bir tek olumlama anında bütün ebediyet iyi sayılmış, kurtarılmış, onaylanmış ve olumlanmıştır.[11]

Ama işte deneme böyle bir onay ve olumlamaya güvenmez. Nietzsche'nin kutsal saydığı mutluluğa ancak olumsuz bir ad verebilir. Tinin mutluluğu dile getiren en yüksek tezahürleri bile, salt tin olarak kaldıkları sürece, onu engelleme suçuna ortaktır daima. Bu yüzden denemenin en derin biçimsel yasası heterodoksluktur. Düşüncenin ortodoksluğu ihlal edilerek nesneye ait bir şey görünür kılınır - düşüncenin görünmez tutmayı gizli ve nesnel amaç edindiği bir şeydir bu.

Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu

Biçim olarak romanın bugünkü durumu hakkındaki bazı gözlemleri birkaç dakika içine sıkıştırma görevi, konuya şiddet uygulamak pahasına da olsa, sorunun yalnızca bir boyutunu seçmeye zorluyor beni. Seçtiğim boyut, anlatıcının konumudur. Günümüzde bir paradoksla belirleniyor bu konum: Artık öykü anlatmak mümkün değil, oysa roman biçimi anlatı gerektiriyor. Roman, burjuva çağının özgül edebi biçimiydi. Başlangıç noktasında *Don Quixote'deki* büyübozumuna uğramış dünya deneyimi bulunur, salt varoluşun sanatsal tarzda ele alınışı da asıl alanı olarak kalmıştır. Gerçekçilik romanın içkin bir özelliğiydi; malzemesi bakımından fantastik olan romanlar bile, içeriklerini gerçek olana yönelik bir önerinin çıkabileceği şekilde sunmaya özen göstermiştir. On dokuzuncu yüzyıla kadar geri giden ve bugün son derece hızlanmış bulunan bir gelişme sonucu, bu tavır sorgulanır hale geldi. Anlatıcı açısından bu süreç, dönüşmemiş hiçbir malzeme bırakmayan ve tam da bu yüzden epik nesnellik ya da somutluk buyruğunun altını oyan bir öznelcilik aracılığıyla gerçekleşti. Şimdilerde kim -geçmişte örneğin Stifter'in yaptığı gibi- bu somutluğa gömülür ve amaçladığı etkiyi algılanan şeyin tevazuyla kabullenilmiş doluluğu ve plastikliğinden türetmek isterse, zanaatkârlık ve bezemecilik kokan bir taklit tavrına mahkûm olur. Yalan söylemektir yaptığı, dünyanın anlamlı olduğu varsayımına dayanan bir sevgiyle kendini dünyaya teslim etmektir; sonuçta varacağı yer de ticari bir "mahalli renk" duyarlılığından beslenen dayanılmaz bir kiçtir. Romanın konusu açısından karşımıza çıkan zorluklar da daha az değil. Resim nasıl geleneksel görevlerinin birçoğunu fotoğrafa bırakmak zorunda kaldıysa, romanın işlevlerini de röportaj ve kültür endüstrisinin araçları (*Media*), özellikle de sinema devralmıştır. Öyleyse roman, röportajın (*Bericht*) ele alamayacağı

şeyler üzerinde yoğunlaşmak zorundadır. Ama resmin tersine dil, romanın nesne karşısında özgürleşmesini sınırlandırır ve onu röportaja benzemeye zorlar. İşte bu yüzden, Joyce romanın gerçekçiliğe karşı baş kaldırışını söylemsel dile baş kaldırıyla bağlantılandırmıştır.

Joyce'un girişimini eksantrik ve bireyci bir keyfilik olarak reddetmek, ikna edici olmazdı. Anlatıcı konumuna olabilirlik kazandıran tek şey, kendi içinde sürekli ve eklemlenmiş bir yaşam deneyimi, parçalanmış bulunuyor bugün. Savaşa katılmış birinin bunu eskiden maceralarını anlatan biri gibi anlatamayacağına dikkat etmek yeter. Anlatıcı güya böyle bir deneyime hâkim olabilirmiş gibi sunulan bir anlatı, izlerçevre tarafından haklı olarak tahammülsüzlük ve şüpheyle karşılanacaktır. "Oturup iyi bir kitap okumak" gibi düşünceler çağdışı bir nitelik kazanmıştır. Bunun nedeni de sadece okurun yoğunlaşma kaybında değil, aynı zamanda anlatılanın kendisinde ve biçiminde yatmaktadır. Çünkü bir öykü anlatmak, anlatacak *özel* bir şey olması demektir ve bu tam da yönetilen dünyanın, standartlaşmanın ve ebedi aynılığın engellediği şeydir. Asıl ideolojik olan, her türlü ideolojik içerikli ifadeden önce, anlatıcının örtük iddiasıdır - sanki dünyanın gidişi esas olarak bireyleşme yönündeymiş, sanki itki ve duygularıyla birey kaderle eşdeğermiş, sanki bireyin içselliği hâlâ bir şeye muktedirmiş gibi yapıyor olması: Her yerde rastlanan ucuz biyografi edebiyatı, romanın çözülme sürecinin bir yan ürününden başka bir şey değildir.

Bu tür ürünlerin -pek başarılı olamadan- içinde yer aldığı psikoloji alanı da, edebi somutluğun bunalımından muaf değildir. Psikolojik romanın nesnelerinin de avucunun içinden çekilip alındığını görüyoruz bugün: Gazetecilerin durmaksızın Dostoyevski'nin psikolojik başarılarıyla kendinden geçtiği bir dönemde, bu buluşların bilim ve özellikle Freud'un psikanalizi tarafından çoktan aşılmış olduğu, isabetli bir gözlemdir. Üstelik böyle boş övgüler Dostoyevski'yi anlamaya da yaramaz: Yapıtlarındaki psikoloji, olduğu kadarıyla, ancak zihinle kavranabilir karakterin{12}

psikolojisidir; özsel bir psikolojidir bu, yoksa ortalıkta gördüğümüz insanlara ait ampirik bir psikoloji değil. Dostoyevski'nin asıl ileri olduğu yer de budur. Romanı ampirik psikolojiden uzaklaşıp özü ve karşıtını (*Wesen und Unwesen*) sergilemeye zorlayan hem iletişim ve bilimin tüm pozitif, elle tutulur şeyleri ve içselliğin olgusallığını kontrol altında tutması, hem de toplumsal yaşamın, yüzeyi ne kadar yoğun ve deliksiz hale gelmişse, özü o kadar gizliyor olmasıdır. *Eğer roman geleneksel mirasına sadık kalmak ve gerçeğin nasıl olduğunu anlatmak istiyorsa, dış görünüşü yeniden üreterek bunun aldatıcılığına katkıda bulunan bir gerçekçilikten vazgeçmek zorundadır.* Bireyler arasındaki bütün ilişkilerin -onların insani niteliklerini mekanizmanın iyi işlemesine yarayan bir tür makine yağına dönüştüren- şeyleşmesinin, evrensel yabancılaşma ve kendi kendine yabancılaşmanın açıkça adı konmalıdır - bunu yapmak için gerekli özelliklere roman kadar sahip olabilen çok az sanat biçimi vardır. Çok uzun zamandır, en azından on sekizinci yüzyıldan, Fielding'in *Tom Jones*'undan beri romanın asıl konusu, yaşayan insanlar ile taşlaşmış ilişkiler arasındaki çatışma olmuştur. Bu süreçte, yabancılaşmanın kendisi de estetik bir araç haline gelir roman için. Çünkü insanlar, bireyler ve topluluklar birbirine ne kadar yabancı olursa, birbiri için o kadar da bilmecemsi hale gelir. Romanın asıl itkisini oluşturan, dışsal yaşamın bilmecesini çözme girişimi böylece öze ulaşma çabasına dönüşür; çünkü öz de toplumsal uzlaşımların (*Konventionen*) oluşturduğu gündelik yabancılaşma içinde yolunu şaşırarak bir çifte-yabancılaşma halinde görünüyordur şimdi. Modern romandaki antirealizm anını, yani romanın metafizik boyutunu güncel kılan şey, kendi gerçek konusudur - insanların birbirinden ve kendi kendilerinden koparılmış bulunduğu toplum. Estetik aşkınlıkta yansıyan, dünyanın büyübozumudur.

Romancının bilinçli hesaplarının bütün bunlarda pek yeri yoktur ve -Hermann Broch'un iddialı romanlarında görüldüğü gibi— bu türden hesaplamaların işin içine karıştığı yerlerde bunun sanat yapıtı için pek

hayırlı sonuçlar doğurmayacağını düşünmek için de yeterince neden vardır. Bunun yerine, biçimin tarihsel değişmeleri yazarlarda bazı kendine özgü (*idiosynkratisch*) duyarlılıklara dönüşür ve bunların gerekli olanla yasaklanmış olanın ayırt edilmesinde ne ölçüde rol oynayabildikleri de romancının düzeyinin saptanması bakımından büyük önem taşır. Röportaj biçimine karşı hiç kimse Marcel Proust kadar tepki duymamıştır. Yapıtları gerçekçi ve psikolojik roman geleneğinin bir dalma, romanın aşırı öznelcilik içinde çözüldüğü bir dala dahildir; Jacobsen'in *Niels Lyhne*'si ve Rilke'nin *Malte Laurids Brigge*'sinden geçen, ama Proust'la ampirik bir tarihsel devamlılık da göstermeyen bir gelişim çizgisidir bu. Roman dışsal şeylere yönelik gerçekçiliğe, "işte böyleydi" jestine bağlı kaldığı ölçüde, her sözcüğü de salt bir "...miş gibi" halini alır ve bu iddiası ile aslında öyle olmadığı arasındaki çelişki büyür. Yazar açısından kaçınılmaz olan içkin iddia -tam neler olup bittiğini biliyor olma iddiası- kanıtlama gerektirir ve işte Proust'ta aldatıcılığa varan o kesin çizgililik, canlıların bütünlüğünü sonunda atomlarına ayıran o mikrolojik teknik, estetik duyarlılığın bu kanıtlamayı biçimin sınırlarını çiğnemeden yapma çabasıdır. Örneğin, gerçek olmayan bir şeyi olmuş gibi göstererek başlayamıyordu Proust. Bu yüzden çevrim oluşturan eseri de çocukluktaki uykuya dalma anlarını hatırlayışıyla başlar; bütün bir ilk kitap, güzel annesinden iyi geceler öpücüğü almamış oğlanın uyuma güçlüklerini sergiler sadece. Anlatıcı, sanki onu yabancı dünyaya atacağı yanlış adımdan, o dünyayı yakından tanırmış gibi yapan birinin sahte tonunda kendini ele veren bir yanlışlıktan koruyan bir iç mekân kurmaktadır. Dünya farkına varmadan bu iç mekâna çekilir -bu tekniğe iç monolog adı verilmiştir- ve dış dünyada olup biten her şey ilk sayfadaki uykuya dalma anında söylendiği gibi gerçekleşir: Proust'un yapıtının askıya almaya giriştiği, nesnel zaman ve mekân düzeni tarafından çürütülmeye karşı korunmuş bir iç dünya parçası, bir bilinç akışı uğrağı olarak. Çok farklı bir anlayışa ve varsayımlara sahip olduğu halde, Alman dışavurumcu romanı da -örneğin Gustav Sacks' ın *Verbummelter*

Student (Gezgin Öğrenci) adlı yapıtı- benzer bir amaç gözetmiştir. Sadece bütünlüklükleri içinde aktarılabilecek somut şeyleri anlatmaya yönelen epik girişim, sonunda temel epik kategori olan somutluğu ortadan kaldırır.

Temel fikrini belki de en sahici haliyle Flaubert'in canlandırdığı geleneksel roman, üç duvarla çevrili burjuva tiyatro sahnesiyle karşılaştırılabilir. Bir yanılsama tekniğiydi bu. Anlatıcı bir perdeyi kaldırır: Okuyucu, sanki bedeniyle oradaymış gibi, olanlara katılmalıdır. Anlatıcının öznelliği bu yanılsamayı yaratma gücünde ve -Flaubert söz konusu olduğunda- dilin onu tinselleştirerek, bağlı bulunduğu ampirik alandan uzaklaştıran saflığında kendini gösterir. Düşünüm (*Reflexion*) ağır bir tabu konusudur: Nesnel saflığa karşı daha büyük bir günah olamaz. Temsil edilenin yanılsama niteliğiyle birlikte bu tabu da artık gücünü yitirmektedir. Modern romanda, Proust'un yanı sıra Gide'in *Kalpazanlar'*ında, Thomas Mann'ın geç dönem yapıtlarında ya da Musil'in *Niteliksiz Adam'ında* düşünümün biçimin saf içkinliğini (*die reine Formimmanenz)* deldiğine sıkça dikkat çekilmiştir. Ama böyle bir düşünümün Flaubert öncesindekiyle ad benzerliği dışında pek az ortak yanı vardır. O zamanki düşünüm ahlakiydi: romandaki karakterlerin yanında ya da karşısında taraf olmak. Yeni düşünüm ise temsil etme yalanma karşı taraf tutar - hatta aslında anlatıcının kendisine karşı: Anlatıcı, olayların gözetleyici yorumcusu olarak kendi kaçınılmaz katkısını düzeltmeye çalışıyordur şimdi. Biçimin bu bozuluşu onun kendi anlamına içkindir. Thomas Mann'ın kullandığı edebi aracın -içerikteki herhangi bir alaycılığa indirgenemeyen bulmacamsı ironi- biçim oluşturucu işlevi ancak bugün tam olarak anlaşılabilmededir: Yazar, kendi sunuşunu geçersizleştiren ironik bir tavırla, gerçek bir şey yaratıyor olma iddiasını bir kenara itmektedir, oysa sözlerin, hatta yazarın kendi sözlerinin bile kaçınamayacağı bir iddiadır bu. Belki de en açık şekilde Mann'ın geç döneminde, *Seçilmiş* ve *Aldatılmış* adlı yapıtlarında görülür bu durum; romantik bir motifi işleyen yazar, dili kullanış tarzıyla, anlatıdaki *peep-show* öğesinin varlığını, yanılsamanın gerçekdışılığını itiraf etmiş olur.

Böylece, kendi deyişiyle, sanat yapıtını da o yüce şaka konumuna geri döndürür - sanatın, safdillik eksikliğinin getirdiği bir safdillikle, hakikat yanılsamasını fazlasıyla doğrudan, fazla düşünümsüz bir şekilde (*ungebrochen*) sunmadan önce sahip olduğu bir konumdur bu.

Proust'ta, şerh ile olaylar tamamıyla iç içe geçip aradaki fark silindiğinde, anlatıcı okurla ilişkisindeki temel bir yapı taşma saldırmış demektir: estetik mesafe. Oysa geleneksel romanın kesin bir sabitiydi bu mesafe. Şimdi ise sinemadaki kamera açıları gibi değişmektedir: Bazen okur dışarda bırakılır, bazen de şerh aracılığıyla sahneye, kulise, makine dairesine götürülür. Uç örneklerden biri -ki çağdaş roman hakkında, "tipik" denilen ortalama örneklere kıyasla daha fazla şey öğrenebiliriz bunlardan- Kafka'nın mesafeyi tümüyle yok eden yöntemidir. Okurun okuduğu şeyi temaşa ederken duyduğu güveni şoklarla yıkar Kafka. Sürekli hale gelmiş felaket tehdidi artık hiç kimseye durumu tarafsızca izleme, ya da böyle bir tavrı estetik düzlemde taklit etme imkânı tanımadığı için, temaşa tavrının acı bir alaycılığa dönüştüğü bir dünyaya önceden verilmiş bir cevaptır onun romanları - eğer yazdıkları hâlâ bu kategoriye sokulabilirse. Daha önemsiz yazarları da düşünelim: Yazdıkları her sözcük, sadece olguları bildiriyor olma iddiasıyla, doğmuş olduğu için özür diliyor gibidir - ama bunlar bile ortadan kaldırmaktadır söz konusu mesafeyi. Bu yazarların yapıtları, kendi estetik temsilini hoşgöremeyecek kadar dar bakışlı olan ve zaten bu temsilin üstesinden gelebilecek insanları da pek yaratamayan bir bilinç durumunun zaafını ortaya serer. Şu var ki, böyle bir zaafın yabancısı olmayan en ileri düzeydeki üretimde de, estetik mesafenin yok edilmesi, biçimin bir gereği ve yüzeydeki ilişkileri delerek bunların ardında ne yattığını, yani olumludaki olumsuzu ifade etmenin en etkili yollarından biridir. Bu, Kafka'daki gibi, düşsel olanın mutlaka gerçek olanın yerini aldığı anlamına da gelmeyebilir. Model olarak alınmaya elverişli değildir Kafka. Ama gerçek ile *imago* (bilinçdışına ait imge) arasındaki fark ilkesel olarak silinmektedir. Bugünün büyük romancılarında ortak olan bir şey, eskiden

romanın kesin koşulu olan "işte böyle"nin en uç sonuçlarına kadar düşünülmesi ve böylece bir dizi tarihsel prototip doğurmasıdır; Proust'taki istenç-dışı bellekte, Kafka'nın mesellerinde, Joyce'un kriptogramlarında görülen budur. Nesnel temsilin uzlaşımlarıyla bağlı olmadığını ilan eden edebi özne aynı zamanda kendi iktidarsızlığını, monoloğun ortasında yeniden beliriveren nesneler dünyasının üstünlüğünü itiraf etmektedir. Böylece ikinci bir dil çıkar ortaya; büyük ölçüde birincinin artıklarından süzülüp oluşturulmuş, sadece romancının değil, birinci dile yabancılaşmış sayısız insanın, yani kitlelerin de monoloğuna sızan kırık, çağrışımsal bir eşya dili. Kırk yıl önce Lukâcs *Roman Kuramı'nda* Dostoyevski'nin romanlarının gelecekteki eposların yapı taşları, hatta belki de bu eposların kendileri olup olmadığını tartışmıştı. Bağlarından kurtulmuş öznelliğin kendi hareketi içinde yine kendi karşıtına dönüştüğü bugünün kayda değer romanları ise, gerçekten de negatif eposlardır. Bireyin kendi kendini tasfiye ettiği ve bir zamanlar anlamla yüklü bir dünyanın kefili gibi görünen birey-öncesi ile karşılaştığı bir durumun tanıklarıdır bu romanlar. Günümüzdeki her tür sanat gibi bu eposlar da anlamca belirsizdir; Kaydettikleri tarihsel eğilimin barbarlığa bir geri dönüş mü, yoksa insanlığın gerçekleştirilmesi mi olduğunu belirlemek onlara düşmez; üstelik birçoğu barbarlık ortamında kendini fazlasıyla rahat hissetmektedir. Bir değere sahip olup da kakışım ve salıverilmişlikten haz almayan hiçbir modern sanat yapıtı yoktur. Ama bu tür sanat yapıtları tam da dehşeti ödünsüzce ifade ettikleri ve her türlü temaşa mutluluğunu da böyle bir ifadenin katıksızlığına yerleştirdikleri için, özgürlüğün hizmetindedirler; liberalizm çağında bireyin başına gelenlere tanıklık etmeyen ortalama üretim ise bu yüzden hep ihanet etmektedir özgürlüğe. Modern eposlar, angaje sanat ile *l'art pour l'art* (sanat için sanat) arasındaki çatışmanın uzağında, dava sanatının filistenizmiyle ile keyif sanatının filistenizmi arasında yapılacak seçimin dışında durur. Karl Kraus kendi yapıtlarında ahlak diliyle, estetik dışı fiziksel gerçeklik olarak konuşan ne varsa, bunların ona sadece dil yasası halinde, yani *l'art pour*

l'art adına verilmiş olduğunu söylemişti vaktiyle. Estetik mesafenin bugünkü romanda ortadan kaldırılması ve dolayısıyla romanın da gerçekliğin üstün gücüne teslim oluşu yine biçime içkin bir eğilimin gereğidir - çünkü bir imge içinde dönüştürülemeyen, ama ancak somut olarak, gerçek dünyada değiştirilebilecek bir gerçekliktir bu.

Balzac'ı Okumak

Gretel için

Köylü kente geldiğinde, karşısına çıkan her şey "kapalı" der ona. Kalın, ağır kapılar, jaluzili pencereler, gülünç düşmekle cezalandırılacağı için konuşamadığı sayısız insan, hatta satın alamayacağı mallarla dolu dükkânlar - hepsi geri çevirir onu. Maupassant işin incesine kaçmayan bir anlatımla kaleme aldığı bir novella'sında, küçük rütbeli bir subayın tanımadığı bir mahalde saygıdeğer bir aile evini genelev sanıp düştüğü utanç verici durumla eğleniyor. Kente yeni gelmiş olanın gözünde de kilit altındaki her şey geneleve benzer biraz, gizemlidir ve yasaklananın kışkırtıcılığıyla doludur. Cooley, aralarında yüz yüze ilişkilerin olup olmamasına dayanarak birincil ve ikincil gruplar arasında bir ayrım yapmıştı: Birinden ötekine aniden fırlatıp atılan kişi bunun acısını etinde, kemiğinde hisseder. Edebiyatta belki de ilk *paysan de Paris* (Parisli köylü) Balzac'tı, neyin ne olduğunu çok iyi öğrendikten sonra bile sürdürdü bu halini. Ama bir yandan da gelişmiş kapitalizmin eşiğindeki burjuvazinin üretici güçleri vücut bulmuştu onda. Yaratıcı dahiye özgü bir yanıt verdi kapalı kapıların dışında bırakılışına: Pekâlâ, o kapıların ardında olup biteni ben kendim düşünüp bulacağım, dünyanın da dinleyecek bir şeyi olacak böylece! Öfkeli bir habersizlik içinde en yüksek tabakada -en beklenmedik yerlerde- bile olup bittiğini düşündüğü şeylerle sarhoş olan taşralının duyduğu gocunma, çok kesin ve eksiksiz bir düşgücünün enerji kaynağı olmuştur. Kimi zaman, Balzac'ın önceleri ticari amaçlarla ilgilendiği ucuz edebiyat romantizmi çıkar ortaya, bazen de çocuk alaycılığına özgü cümleler, örneğin: "Cuma sabahı saat 11'e doğru Rue Miromesnil 37 numaranın önünden geçerken birinci kattaki yeşil dükkânların henüz açılmamış olduğunu görürseniz, bilin ki önceki gece toplu seks olmuştur

orada." Ama bazen de safdil adamın telafiye dönük fantezileri, gerçekçi olduğu için övülen Balzac'tan daha doğru betimler dünyayı. Onu yazmaya yönelten yabancılaşma -üretken kaleminden çıkan her cümle sanki bilinmeyene kurulmuş bir köprüdür- tahmin yoluyla bulmaya çalıştığı gizli yaşamın kendisidir. İnsanları birbirinden koparan ve yazan da onlardan uzaklaştırmış olan şey, aynı zamanda Balzac'ın romanlarında ritmini taklit ettiği toplumun da devinimini sürdüren şeydir. Lucien de Rubempré'nin fantastik ve ihtimal dışı kaderi, edebiyatta seri üretimi mümkün kılan baskı yöntemleri ve kâğıtla ilgili uzmanca betimlenmiş teknik değişimler sayesinde harekete geçirilmiştir; koleksiyoncu Kuzen Pons'un güncelliğini yitirişi, biraz da besteci olarak orkestrasyon tekniğindeki, deyim yerindeyse, endüstriyel gelişmelerin gerisinde kalmış oluşudur.{13} Balzac'ın bu tür sezişlerinin araştırmada ağırlığınca değeri vardır, çünkü körleşmiş araştırmanın yok etmeye çalıştığı konunun kavranışından türerler ve onun yeniden inşasını oluştururlar. Gelişmiş kapitalizmde insanların —Marx'ın geç dönemindeki bir ifadesiyle- tiyatro maskeleri olduğunu entelektüel sezgisiyle kavramıştır Balzac. Şafağın taze, çiğ ışığında, yeni bir başlangıcın ışıltılı renkleriyle parıldayan şeyleşme, öğle vakti yapılan ekonomi politik eleştirisinden daha dehşet vericidir. 1845 dolayında bir cenaze şirketi görevlisi, ölüm meleğini andırıyordur - aradan geçen yüz yıl içinde hiçbir Amerikancılık taşlaması, Evelyn Waugh'unkiler bile, aşamamıştır bunu. Balzac'ın en büyük romanlarından birine, *Sönmüş Hayaller'e* ve bir edebiyat türüne adını vermiş olan *désillusion* (hayal kırıklığı), insanların kendi toplumsal işlevleriyle örtüşmediğini gösteren deneyimdir.

Daha önce klasik iktisat ve Hegel felsefesinde kuramsal olarak ele alınmış bulunan toplumun bütünsellik özelliğini, alıntının yıldırımıyla fikirler göğünden duyusal belirginlik dünyasına indirdi Balzac. Sadece yaygın bir bütünlük de değildir bu; *İnsanlık Komedisi'* nin programı uyarınca, çeşitli dallarıyla bütün yaşamın fizyolojisinden ibaret değildir.

İşlevsel bir sistem olarak, derinlemesine bir bütünlüktür aynı zamanda. Kasıp kavuran bir dinamizm hüküm sürer orada: Toplum kendini ancak bir bütün halinde, baştan sona bir sistemle yeniden üretebiliyor ve bunun için de en son insana bile müşteri olarak ihtiyaç duyuyordun Bu bakış açısı fazla kestirme, fazla doğrudan görünebilir - sanatın soyutlaşmış bir toplumu algılanabilir biçimde canlandırmaya yeltendiği her durumda olduğu gibi. Ama insanların zaten görülmez biçimde ele geçirilmiş bulunan artığı gözle görülür biçimde birbirlerinden çalmak için giriştikleri utanç verici bireysel davranışlar, başka türlü ancak kavramsal yollardan ulaşılabilecek plastik bir belirginlik kazandırır bütün bu canavarlığa. *Presidente,* miras manevralarıyla zengin olabilmek için sahtekâr avukata ve *concierge'e* (kapı görevlisi) muhtaçtır. Eşitlik, kendisi sahte olan bütünün tüm sınıfları suça ortak etmesiyle gerçekleşir ancak. Hatta edebi beğeni ve dünyevi bilgeliğin burun kıvırdığı ucuz romanlar bile kendilerince bir doğruyu dile getirir: Toplumun kuyularında, üretim alanının yeraltı dünyasında olup biten şeyler -daha sonraki bir evrede totaliter eğilimli nefretler doğmuştur bunlardan- ancak kıyıda köşede görünür hale gelirler. Balzac'ın dönemi böyle merkezdışı bir doğruya elverişliydi: On dokuzuncu yüzyıl başlarında, Fransız sanayi devriminin göbeğinde bir ilkel birikim dönemiydi bu,[{14}] antikalaşmış bir *conquistador{15}* vahşiliği dönemi. Heteronom emeğe saf pazar yasalarına göre henüz neredeyse hiç el konulmadığı bir dönem. Bu yasalara zaten içkin olan haksızlık her bir bireysel eylemdeki haksızlıkla daha da çoğalır, suç bir artık kâr da elde eder. Böyle dolaplardan anlayanlar Balzac'ı filmlerdeki gibi kötü psikoloji yapmakla suçlayacaktır. Yeterince iyi psikoloji bulunur Balzac'ta. *Concierge* bir canavardan ibaret değildir; yurttaşları, kendilerinde bulunan sosyal hastalığa, yani açgözlülüğe tutulana kadar, hoş bir kişi sayıyordu onu. Aynı şekilde, Balzac işin erbabı olmanın -konunun kendisine odaklanmanın- salt kâr motifini nasıl geride bıraktığının, üretici güçlerin üretim ilişkilerini nasıl aştığının farkındadır. Öte yandan, kişisel mizaç özelliklerinin tümörleşmesi olarak burjuva bireyleşmesinin

nasıl bireylerin kendilerini de yok ettiğini bilir: Oburluk veya cimrilik timsali karakterleri o yaratmıştır. Annelik özelliğinde dostluğun sırrının saklı olduğunu hisseder. Pons'un tahripkâr makineye kendini kaptırmasına gurmeliğinin yol açmasında olduğu gibi, en küçük bir zayıflığın asil ruhlu bir insanı çöküşe sürükleyeceğini de sezer içgüdüsel olarak. Madame de Nucingen'in üçüncü kişilerin önünde aristokrat bir kadından ön adıyla bahsederek onunla yakın bir ilişki içindeymiş gibi görünmeye çalışması, Proust'ta rastlanabilecek bir durumdur. Ama Balzac gerçekten de karakterlerine kuklaları andıran özellikler verse de, bunların kabul edilebilirliği için psikolojik alanın ötesinde nedenler bulunmaktadır. Toplumun *tableau économique'inde* (ekonomik tablo) insanlar, Hellbrun Şatosu' ndaki mekanik bebek gibi, kuklalara has bir şekilde davranırlar. Daumier'nin karikatürlerindeki çoğu kişinin Pulcinella'yı -*Commedia dell'Arte'daki* komik hizmetkâr karakteri- andırması boşuna değildir. Aynı ruha sahip olan Balzac'ın öyküleri de doğruluk ve dürüstlüğün toplumsal olarak imkânsızlığını ortaya serer. Sırıtarak söylemektedirler: Suç işlemeyen mahvolacaktır; bazen de bağırarak ilan ederler bunu. Ve böylece insaniliğin *(das Humane)* ışığı da dışlanmışı aydınlatır, büyük bir tutkuya ve kendini feda edebilme yeteneğine sahip fahişeyi, kürek mahkûmunu ve çıkarsızca başkalarını düşünerek davranan katili. Balzac'ın fizyolojik şüphesi ona iyi yurttaşların aslında suç işleyen kişiler olduğunu söylemektedir; kim olduğu bilinmeden ve nüfuz edilmez bir zırh içinde sokaklarda dolaşan herkes bütün toplumun "ilk günah"ını işlemiş görünür - işte bu yüzden suçlular ve dışlanmışlar insandır Balzac'ın gözünde. Bu onun edebiyat için eşcinsellik olgusunu keşfedişini de açıklamaktadır; *Sarrasine* adlı novellası bu konuya adanmış, Vautrin fikri buradan kaynaklanmıştır. Balzac mübadele ilkesinin durdurulamaz yükselişi karşısında, bozulmamış şekliyle aşk benzeri bir şeyi, aşağılanan ve daha baştan umutsuz olan aşkta bulmayı düşlemiş olmalıdır: Eşdeğerlerin mübadelesine son vermiş, sahte bir papaz, Vautrin'dir bu denemede güvendiği.

•

Balzac Almanlara, Jean Paul ve Beethoven'a özel bir sevgi besliyordu; karşılığını Richard Wagner ve Schönberg'den gördü bu sevginin. Görsel eğilimine rağmen, bir bütün olarak eserinde müziksel bir yan vardır. On dokuzuncu yüzyılın ve yirminci yüzyıl başının müziği, büyük dramatik durumlara eğilimiyle, tutkulu yükseliş ve düşüşleri, kural tanımazca yaşam dolu oluşuyla romanları andırırken, türün ilk örnekleri olan Balzac'ın romanları da karaterler doğurup tekrar yutan, rüyadaki gibi peş peşe dizilen karakterleri önce oluşturup sonra dönüştüren akıcılıklarıyla müziksel bir nitelik taşır. Romanı andıran müzik, karanlıkta, nesneler dünyasının siluetini belirginleştiren kısık ışık altında o dünyanın hareketini dinleyicinin zihninde tekrarlıyormuş gibi görünürken, Balzac'ın sayfalarını merak içinde çeviren birinin zihni de, sanki bütün o betimlemeler ve anlatılan olaylar yapıtta akıp giden vahşi ve rengârenk seslerin bahanesiymiş gibi, vızıltılarla dolar. Partisyon okumayı henüz doğru dürüst beceremeyen bir çocuğa flüt, klarnet, korno ve davul notaları ne vaat ediyorsa, bu sayfaların okura verdiği de odur. Nesneler dünyasının yok edilip iç mekânda yeniden oluşturulmasıysa eğer müzik, Balzac'ın romanlarından dışarıya bir dünya olarak yansıyan iç mekân da müziğin yeniden kaleydoskopa tercümesidir. Müzikçi Schmucke'yi betimleyişi, Balzac'ın Almanseverliğinin yönünü görmemizi sağlar.

Freischutz'ten{16} ve Schumann'dan yirminci yüzyılın antirasyonalizmine kadar, Alman romantizminin Fransa'daki etkisiyle aynı niteliktedir bu sevgi. Ama Balzac cümlelerinin labirentindeki Alman karanlığı -ki karşısında *clarté*'nin (aydınlık, berraklık) Latin terörizmi vardır- sadece Almanların bastırmış olduğu Aydınlanma miktarına denk bir ütopyayı içermekle kalmaz. Bunun ötesinde, bir köşesinde yeraltının *(das Chtonische)* öbüründe de insaniliğin bulunduğu bir kümelenmeye de (*konstellation*) seslenir gibidir Balzac. Çünkü insanlık doğanın insandaki düşünceliliğidir *(das Eingedenken).* Balzac, toplumun işlevsel

mekanizmasıyla karşılaşan dolayımsızlığın sürünerek çekildiği ve mahvolduğu yere kadar izler bu kümelenmeyi. Ama onda modernliğin zalim *scherzo'*sunu, şakacılığını doğuran şiirsel kuvvet de aynı ölçüde arkaiktir. Evrensel insan (*Allmensch*), Balzac'ın nesrinin ardında büyülü bir yoldan ikinci doğa haline gelen toplumun yaratıcısı olarak ortaya çıkan -deyim yerindeyse- aşkın özne, büyük Alman felsefesindeki her şeyi kendinden türeten mitik Ben'in ve ona tekabül eden müziğin gönüllü akrabasıdır. Böyle bir öznellikte, kendisiyle bir tuttuğu Öteki'yle ilksel özdeşleşme aracılığıyla, insani olanın sesini duyurması sağlanır; ama bu öznellik aynı zamanda daima insanlık dışıdır, çünkü Öteki'ne karşı onu kendi keyfi iradesine tabi kılan bir şiddet uygular. Balzac dünyadan ne kadar uzaklaşırsa, bir yandan da onu yaratarak o kadar yüklenir ona. Bir anekdota göre Mart Devrimi (1848) günlerinde Balzac politik olaylara sırtını dönmüş, masasının başına oturup demiş ki: "Hadi bakalım, gerçekliğe geri dönelim" - uydurulmuş bile olsa, Balzac'ı çok doğru bir şekilde yansıtan bir öykü. Böyle bir hareket, Beethoven'in son döneminde pijamalarını bile çıkarmadan, öfkeyle homurdana homurdana odasının duvarlarına *Do-diyez Minör Dörtlü'*sünden dev notalar yazmasına benzer. Paranoyada olduğu gibi, öfke ve sevgi iç içe geçmiştir. Doğanın ruhları da insanlara aynen böyle oyun oynar ve yoksullara yardım eder.

•

Paranoyak kişinin filozoflarınki gibi bir sistemi olduğu Freud'un gözünden kaçmamıştı. Her şey birbirine bağlıdır, her şeye ilişkiler egemendir, her şey gizli ve kötücül bir amaca hizmet etmektedir. Ama Balzac'ın bazen sözünü ettiği gerçek dünyada olanlar, akıcı bir Fransızca konuştukları için *"bien, bien"* diyen kontesler gibi, hiç de farklı değildir. Evrensel bir bağımlılıklar ve iletişimler sistemi oluşum halindedir. Tüketiciler üretim sürecine hizmet eder. Eğer malların bedelini ödeyemeyecek olurlarsa, sermaye krize girer, bu kriz de tüketicileri yok eder. Kredi sistemi insanların kaderlerini, bundan onların hiç haberi olmasa

bile birbirine bağlamaktadır. Bütünlük kendisini meydana getirenleri, onları yeniden üreterek yok etmekle tehdit etmektedir ve yüzeyi çok yoğun bir dokuyla henüz örtülmediği sürece bu potansiyelin görülmesine elverişlidir. *İnsanlık Komedisi'*nin en beklenmedik yerlerinde, ancak ilişki çılgınlığı sisteminin (*Beziehungswahn*) tasarlayabileceği kümelenmeler içinde, ancak *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la Comédie humaine'in* (İnsanlık Komedisi'ndeki Kurgusal Kişilere Dair Biyografik Sözlük) bir sıraya koyabileceği tanıdık karakterler -Gobseck'ler, Rastignac'lar, Vautrin'ler- yoldan geçen kişiler halinde beliriverir. Ama her yerde hep aynı güçlerin işbaşında olduğunu sanan sabit fikirler de sürecin bütününe bir an için ışık tutan kısa devreler yaratıyordur. Öznenin gerçeklikten uzaklığı da böylece gerçeklik takıntısı yüzünden eksantrik bir yakınlığa dönüşür.

•

Restorasyona yakınlık duyan Balzac sanayileşmenin erken döneminde, ancak daha sonraki yozlaşma evresine ait olduğu düşünülen bazı semptomlar görür. *Sönmüş Hayaller*'de Karl Kraus'un basma yönelttiği eleştiriyi önceden dile getirmiş, Kraus da ondan alıntı yapmıştır. Üstelik en çok hışmına uğrayanlar da restorasyon gazetecileridir, ideolojileri ile başvurdukları aracın önsel demokratikliği arasındaki çelişki onları sinizme sürükler. Böylesi nesnel durumlar Balzac'ın anlayışına uymaz. Kendini kabul ettirmekte olan yeni üretim tarzının çatışmaları yazarın düşgücü kadar keskindir ve eserlerinin yapısında yaşamlarını sürdürürler. Romantik ve realist özellikler tarihsel bir karışım oluşturur Balzac'ta. Henüz yerleşiklik kazanmamış sanayinin öncüleri olan sermayedarlar epik türe özgü maceracılardır ve on sekizinci yüzyılda doğmuş olan Balzac da bu türe ait kategorileri kurtarıp on dokuzuncu yüzyıla taşır. Sarsılmış ama varlığını sürdürmekte bulunan burjuva öncesi düzenin zemini üzerinde, gemi azıya almış rasyonalite de evrensel suçluluk bağlamına çok benzeyen bir irrasyonalite üstlenir; aslında her zaman o suçluluk olarak kalmıştır

rasyonalite: İlk yağmaları geç dönemindeki irrasyonalitenin bir prelüdüdür. *Homo economicus'un* normları henüz insanların davranış standardı olmamıştır; kâr avcılığı evcilleşmemiş avcının kana susamışlığına, bütünlük de acımasızca körlemesine hareket eden kaderin zincirlenişine benzer hâlâ. Adam Smith'in "görünmez el"i Balzac'ta mezarlık duvarına dayanmış bir kara el olur. Hem Hegel'in *Hukuk Felsefesindeki* spekülasyonun hem de pozitivist Comte'un karşısında korkup geri çekildiği şey, -doğal yoldan evrimlenmiş yapıları ezen bir sistemin yıkıcı eğilimleri- Balzac'ın kendinden geçmiş tefekküründe kaotik bir doğa halinde patlayıp tutuşmuştur. Anlatısını coşturan bu duruma kuramcılar tahammül edememiş, Hegel devleti, Comte da sosyolojiyi hakem yapmak istemiştir. Balzac'ın ikisine de ihtiyacı yoktur, çünkü onun için sanat yapıtının kendisi kapsayıcı bir jestle toplumun merkezkaç kuvvetlerini kucaklayan yetkili mercidir.

Balzac romanı, bir yanda insanların tutkuları ile öte yanda işleyişi bozduğu gerekçesiyle tutkuyu giderek daha az hoşgören bir dünya durumu arasındaki gerilimden beslenir. Tutkular her zaman bağımlı oldukları yasak ve hüsranların etkisi altında tırmanıp manikleşir. Karşılanamamış tutkular bir yandan şekilsizleşirken bir yandan da doyurulamamış, duygu yüklü (*pathisch*) mizaçlara dönüşür. Yine de güdüler toplumsal kalıplar arasında kaybolup gitmiş değildir. Henüz büyük ölçüde erişilememiş, özellikle de doğal bir tekele bağlı bulunan mallara yapışmışlardır; ya da cimrilik, para hırsı ve girişimci çılgınlığı halinde, tam olarak yerine oturana kadar bireylerin ek enerjilerine ihtiyaç duyan yayılma evresindeki bir kapitalizmin hizmetine girerler. Balzac'ın karakterleri, "*enrichisez-vous"* (zengin ol) parolasıyla harekete geçip dans etmeye başlamışlardır. Erken dönem sanayi dünyası, "pazar" sözcüğünün çift anlamlılığını -*Binbir Gece Masalları*'nın pazarı ve alışveriş merkezleri- yirminci yüzyıla varıncaya kadar ona hâlâ uyum sağlamamış olanların karşısına çıkartmayı sürdürmüştür (rastlantı eseri, Saint-Simon'un en önemli öğrencilerinden birinin adının okunuşu da

"bazar"dı). Bu arada insanlar da onun etrafında hem failler hem de yolunu şaşırmış yolcular gibi dolanıp durmaktadırlar: Artık değerin failleri ve artan zenginlikten işi gücü olmayan feodal beyler gibi pay almayı uman Don Quixote'lar, ortalama kâr oranı yasasıyla kendilerini yere seren Fortuna'nın yeldeğirmenlerine saldıran maceracı şövalyeler. Grinin doğuşu işte böylesine renkli, dünyanın büyüsünün bozuluşu böylesine büyüleyicidir; düzyazısıyla yakında anlatacak hiçbir şey kalmamasını garantiye alan süreç hakkında anlatacak çok şey vardır. Bu dönemin lirik şairi gibi epik şairi de Sosyalist Halk Atlası'nda "kapitalizm bataklığı" olarak gösterilen yerde kötülük çiçekleri toplamıştır. Balzac'ın yapıtındaki romantik yan, öznel bakımdan, aslında nimetlerinden yararlanmak da istediği liberal toplumun bir kurbanı olarak geçmişe özlemle bakan bu kişinin tarihsel geri kalmışlığından ve kapitalizm öncesine özgü bakış açısından gelmekle birlikte, aynı zamanda toplumsal gerçeklikten ve bu gerçekliğe yönelmiş gerçekçi bir biçim anlayışından kaynaklanır. Felaket yaratan kanserli yumruları aylalara dönüştürmek için Balzac'ın bütün yapması gereken, bu gerçekliği "Dünya böyle korkunç işte," diye betimlemekten ibaret olmuştur.

•

Balzac'ı sorumlu bir tavırla Fransızca aslından okumaya girişip de, nesneleri ayırt etmek için kullanılan, tanımadığı ve okumanın bulanıklaşmaması için sözlüğe bakmak zorunda kaldığı sayısız sözcük karşısında umutsuzluğa kapılmayan ve sonunda cayıp mahcubiyet içinde çevirilerle yetinmeyen kaç Alman okur vardır acaba. Belki de bu durum Fransızcanın kendisinde bulunan zanaatkârca titizliğin, malzemenin nüanslarına yönelik saygının ve onca kültürü barındıran işlenmişliğin bir sonucudur. Ama Balzac bunu iyice abartmıştır. Bazen uzmanlık gerektiren alanlara ait teknik terimlerin bilindiğini varsayar. Yapıtındaki daha geniş bir bağlama oturmaktadır bu. Çoğunlukla, okur daha ilk satırlardan itibaren çekilir bu bağlamın içine. Kesin çizgililik, ele alınan konunun son derece yakınlaşmış görünmesini ve böylece fiziksel mevcudiyetini sağlar. Balzac

somutluğun sezdirici etkisinden ya rarlanmaktadır. Ama bu etki o kadar büyüktür ki, onu saf bir iyi niyetle izlemek ve epik bakış tarzının uğursuz zenginliğine atfetmek yanlış olur. Söz konusu somutluk, ateşli çabasının işaret ettiği şeydir asıl: Bir çağırma, bir sezdirme (*Beschwörung*). Dünyanın *ardı* görülecekse eğer, artık onun *yüzüne* bakmak olmaz. Edebi gerçekçiliğin bir gerçeklik temsili olarak o gerçekliği yakalayamadığı ve bu yüzden de eskimiş bulunduğu olgusunu göstermek için, Brecht'ten daha iyi tanık bulunamaz - sonradan gerçekçiliğin deli gömleğini maskeli balo kostümüymüş gibi üstüne geçiren aynı Brecht'tir bu. *Ens realissimum'un* (gerçek olarak var olan şey) doğrudan olgular değil de süreçler olduğunu ve yansıtılamayacaklarını fark etmişti Brecht:

> Durumun bu kadar karmaşık hale gelmesi, "gerçekliği basitçe yeniden oluşturma"nın gerçeklik hakkında daha da az şey söyleyebiliyor olmasındandır. Krupp ya da AEG fabrikalarının bir fotoğrafı aslında bu kuruluşlar hakkında neredeyse hiçbir bilgi sağlamaz. Asıl gerçeklik işlevsel gerçekliğe kaymıştır. İnsani ilişkilerin şeyleştirilmesi, yani örneğin fabrika, bize insani ilişkiler vermiyordur artık.{17}

Balzac'ın zamanında bunu fark etmek henüz mümkün değildi. Dünyayı, dışarıda kalan kişinin şüphelerinden yola çıkarak yeniden inşa eder Balzac. Bunu yaparken de, karşılık olarak, durumun başka türlü değil, tam böyle olduğuna dair sürekli bir güvenceye ihtiyaç duyar. Somutluk, sanayi çağının büyük yazarlarında, hem neredeyse kaçınılmaz olarak eksik kalan, hem de o çağın kendi kavramıyla bağdaşamayan gerçek deneyimin ikamesidir. Balzac'ın alışılmamışlığı, Goethe'den bu yana bütün on dokuzuncu yüzyıl düzyazısını niteleyen bir şeye ışık tutmaktadır. İdealist eğilime sahip olanların bile bağlandığı gerçekçilik, birincil değil türetilmiş bir şeydir: Gerçeklik kaybından kaynaklanan gerçekçilik. Kollamaya çalıştığı nesnel somutluğa artık söz geçiremeyen epik, kendi tavrıyla onu abartmak, dünyayı abartılı bir kesinlikle betimlemek zorundadır - tam da o dünya yabancılaşmış olduğu, onunla fiziksel bir yakınlık kurulamadığı için. Zola'nın *Ventre de Paris*'si (Paris'in Karnı) gibi yapıtlarda çok modern bir sonuca, zaman ve eylemin çözülmesine vardırılan bu yeni somutluk

biçiminde, daha Stifter'in tekniğinden, hatta Goethe'nin geç dönemdeki dil kullanımından başlayarak, hastalık yaratıcı bir çekirdek bulunur: Örtmece, güzelleme. Benzer şekilde, şizofrenlerin yaptığı resimler de yalıtılmış bilinçten bir fantezi dünyası yaratıyor değildir. Aslında şizofren kişi, yitirilmiş nesnelerin ayrıntılarını çiziktirmekte ve yitikliğin kendisini de dile getiren müthiş bir titizlik ve kesin çizgililik içinde yapmaktadır bunu. Edebi somutlamacılığın hakikati de budur, yoksa eşyaya dolaysızca bir benzeyiş değil. Analitik psikiyatrinin diliyle söylersek, bir tazminat ya da telafi olgusu. Bu yüzden, edebiyattaki gerçekçi üslubun ilkelerini -Doğu Bloku'ndaki klişeye uyup- gerçeklikle sağlıklı, yozlaşmamış bir ilişkiyle bir tutmak budalaca olur. Bu ilişki ancak edebi öznenin, ampirikliğin taşlaşmış ve dolayısıyla yabancılaşmış yüzeyini delerek toplumsal canavarı kovalamayı başarması halinde, sözcüğün vurgulu anlamıyla, normal diye nitelenebilirdi.

•

Marx paranın kapitalist işlevini arkaik biriktirme tavrıyla karşılaştırırken bir noktada Balzac'tan yararlanır:

> Parayı dolaşımdan çekip almak onu sermaye olarak değerlendirmenin tam karşıtı olurdu, malları biriktirip hazine oluşturmaksa delilik. Örneğin, cimriliğin bütün tonlarını temelden araştırmış olan Balzac, malları hazine halinde yığmaya başlayan yaşlı tefeci Gobseck'i çocukluğa dönmüş olarak göstermiştir.{18}

Ama Balzac'ı Marx'ın başka bir yerde ona atfettiği{19} "gerçek ilişkilerin derin bir kavrayışına" ulaştıran bu yol, iktisadi analize karşıt bir yönde ilerler. Tefecinin korkunç kişiliği ve aptallığı bir çocuk gibi coşturmaktadır Balzac'ı. Hazine tefecinin simgesidir, kendini çocuksu bir tarzda sarıp sarmalar onunla. Aptallığı tarihsel bir üründür, dolaşım ortamındaki vicdansız sömürücünün kalbinde yatan kapitalizm öncesine ait bir kalıntı. Kuramsal yönelimli yazılar değil, ancak böyle kör bir fizyonomi diyalektik kuramı tatmin edebilir ve merkezi eğilimi yakalayabilir. Sanat ile bilgi arasında meşru bir ilişki oluşturmanın yolu, sanatın bilime ait tezleri

ödünç alıp bunlara ifade kazandırması, kendisine daha sonra yeniden yetişecek olan bilimin önünden gitmesi olamaz. Sanatın bilgi olabilmesi, sınırlar koymadan kendi malzemesi üzerinde çalışmaya yönelmesiyle mümkündür. Ama Balzac'ta bu çalışma, ürünlerini, ancak sonunda kaçmakta oldukları topluma da benzeyecek kadar kendine benzetebildiğinde rahatlayabilen bir düşgücünün çabalarından oluşmaktaydı.

•

Balzac, bireyin esas itibariyle kendisi için var olduğu ve toplum ya da çevrenin ona dışarıdan etkide bulunduğu şeklindeki burjuva yanılsamasından hâlâ ya da daha o zamandan muaftır. Romanları sadece toplumsal, özellikle de ekonomik çıkarların kişisel psikoloji üzerindeki baskın etkisini değil, bizzat bu karakterlerin toplumsal oluşumunu da sergiler. Önceleri bu kişileri harekete geçiren, feodal statü hiyerarşisi ile burjuva-kapitalist manipülasyonun melez bir ürünü olan kariyer ve gelirle ilgili çıkarlarıdır. Ama bu arada, insani belirlenmişlikle toplumsal rolün birbirinden uzaklaşması da bilinemeyecek bir şey haline gelir. Çıkarları sayesinde işleyişin çarkları olarak işlev gören insanlar, daha sonraki bir aşamada yitirecekleri fazladan bazı özelliklere sahiptirler. Çıkarlar ve çıkar-psikolojisi uyum içinde ilerlemez. Balzac'ta rakiplerini ekonomik olduğu kadar yasadışı yollarla da çökerten büyük patronlar, çıkarlarının zaman bırakmamış olduğu cinsellik ağır bastığında, kendi kendilerini de mahvetmektedirler. Yaşlı, gaddar ve vicdansız Nucingen, sevdiği kişiyi kurtarmak uğruna kendini boşu boşuna talih çarklarının altına atan bir melek olduğu için, bir fahişe gibi bütün yeteneğini kullanarak kendisini kandıran genç Esther'e kapılmıştır tam bir beceriksizlikle.

•

Gazetecilik mesleğinde birdenbire yükselmiş olan Lucien Chardon'u Kralcılık davasına kazanmak isteyen Rhétoré Dükü şöyle der

ona: *"Vous vous êtes montré un homme d'esprit, soyez maintenant un homme de bonne sens"* (Zeki biri olduğunuzu gösterdiniz, şimdi de sağduyu sahibi olun). Bu sözlerle akıl (*Vernunft*) ve anlık (*Verstand)* hakkındaki burjuva anlayışı formülleştirmiş olur. Kant'ın söylediklerinin tam karşıtıdır bu anlayış. Tin, *" esprit"* -yani "fikirler"- anlığı (sağduyuyu) yönlendirip "düzenlemez", tersine engeller onu. Balzac, fazla zeki birinin ortaya çıkabileceğinden ölesiye korkan bir sağlıklılığı teşhis etmiştir burada. Tine bir araç olarak egemen olmak yerine, onun egemenliği altında bulunan biri, ele aldığı konuyla bir amaç olarak ilgileniyor demektir. Böyle biri, konuya karşı kayıtsız kalanlar tarafından sürekli yenilgiye uğratılacak (örneğin komisyonlarda), onlara ayak bağı olacaktır ancak. Oysa diğerleri, hiç azalmamış bulunan enerjilerini bir şeyi halletmenin taktiklerine ayırabileceklerdir. Onların başarıları karşısında tin aptallık halini alır. Verili durumlar, talepler ve zorunluluklarla yetinmeyen düşünüş -başka bir deyişle safdillik eksikliği- fazla safdil kaçarak başarısızlığa uğrar. *Bon sens* ile *esprit* sadece farklı değil, antinomiktir. *Esprit* sahibi kişi, *bon sens* sahibinin acil taleplerini pek kavrayamaz: "İnsanların dilini hiçbir zaman anlayamadım." Oysa *bon sens* sahibi, aylakça bir aşırılık olarak gördüğü *esprit'*yi kendinden uzak tutmak için her zaman diken üstündedir. Psikolog Theodor Lipps'in "bilinç darlığı" diye adlandırdığı, hiç kimsenin sınırlı libidinal güç birikiminin ötesine geçerek kendini tam olarak gerçekleştirmesine izin vermeyen şey, kişinin bu ikisinden ancak ya birine ya da öbürüne, ya *esprit'*ye ya da *bon sens'e* sahip olmasını garanti altına alır. Oyunu sıkıntısızca sürdürenler *anima candida'*yı (saf tin) salakça bulup küçümser. İnsanların pragmatik eylem nesneleri tarafından doldurulan dolaysız çıkar durumunun üstüne çıkmakta gösterdiği yeteneksizliğin birincil nedeni kötü niyet değildir. Hemen en yakında bulunanın üstüne çıkan bakış onu kötü ve işlevsiz kalan bir şey olarak ardında bırakır. Kuramın kendilerine toplum hakkında çok fazla şey öğretmesinden korkan öğrenciler hiç de az değil bugünlerde: Kuram, gördükleri öğrenimin

kendilerini hazırladığı meslekleri rahatça uygulamalarını engelleyecek bir şey gibi görünüyor onlara. Toplumsal şizofreni dedikleri duruma düşmekten çekinmekteler. Sanki bilincin ödevi, kendi işleyişini kolaştırmak üzere, bilinçtekileri değil de gerçeklikte yer alan çelişkileri ortadan kaldırmakmış gibi. Yaşamın yeniden üretimi olarak gerçeklik, hem bireylerden meşru taleplerde bulunur, hem de aynı yeniden üretim aracılığıyla kendini ve herkesi ölümcül bir tehlikeye maruz bırakır. Var kalmaya çalışan bir zekâ için çok fazla akıl zararlıdır. Buna karşılık, egemen uygulamaların sürdürülmesi yönünde verilen her taviz, yolundan şaşmak istemeyen tini kirletmekle kalmaz, aynı zamanda yolunu keser ve dumura uğratır.

•

Engels yaşlılığında Margaret Harkness'e yazdığı ve Marksist estetik tarafından kutsallaştırılması uğursuz sonuçlara yol açmış olan mektubunda, Balzac'ın gerçekçiliğini yüceltmişti.[20] Balzac'ın yapıtlarını yetmiş yıl sonra göründüğünden daha gerçekçi sanmış olsa gerek. Bu durum, sosyalist gerçekçiliğin Engels'e dayandırdığı otoritesini biraz zayıflatabilir. Ama daha önemlisi, Engels'in kendisinin daha sonraki resmi kuramdan nasıl da uzak olduğudur. Engels Balzac'ı "geçmiş, bugünkü ve gelecek bütün Zola'lara yeğlediğini" söylerken, onun bilimsel anlayışa sahip ardılından daha az gerçekçi olduğu anlardan başka bir şey kastetmiyordu herhalde; Zola'nın gerçekçilik kavramı yerine doğalcılığı kullanması boşuna değildir. Nasıl felsefe tarihinde hiçbir pozitivist kendinden sonrakiler için yeterince pozitivist olamayıp metafizikçi sayılıyorsa, edebi gerçekçiliğin tarihi de böyledir. Ancak, doğalcılığın olguları protokol tutarcasına sunmayı iş edindiği andan itibaren, diyalektikçi de doğalcıların metafizik diye dışladığı şeyin tarafında yer alır. Otomatikleşmiş aydınlanmaya karşıdır. Tarihsel gerçek de sonuçta gerçekçiliğin sürekli çözülüşü içinde öne çıkarak kendini yenileyen metafizikten başka bir şey değildir.

Hem sosyalist gerçekçilikte hem de kültür endüstrisinde Balzac'a has deformasyonlardan arındırılmış bir yöntemin dış görünüşe bağlılığı, tam da dışardan dayatılmış amaçlarla uyum halinde bulunan şeydir. Balzac'ın anlatı sanatı bir an bile bu amaçların etkisinde kalıp yolundan sapmaz: Planlama yapısızlaştırılmış verilerle doğrulanır, ama edebiyatta planlanan, politik eğilimdir. Engels'in yazdıkları işte buna karşıdır ve dolayısıyla, Stalin'den bu yana Doğu Bloku'nda hoşgörülen her türlü sanata karşıdır. Onun gözünde Balzac'ın büyüklüğü, tam da yazarın kendi sınıfsal tercihlerine ve politik önyargılarına ters düşen betimlemelerinde ve kendi Lejitimizmini{21} boşa çıkarmasında yatmaktadır. Yazılarının ilk oluşumuna kolektif bir kuvvet hükmettiği içindir ki yazar da tıpkı *Weltgeist* (dünya tini) gibi tarihsel kuvvetle bir olmuş durumdadır. Engels, Balzac gerçekçiliğinin en büyük zaferi olarak, "onun şiirsel adaletindeki devrimci diyalektik"[{22}] diye söz etmiştir bundan. Ama bu zaferi mümkün kılan şey, Balzac'ın yazılarının gerçeklikler karşısında boyun eğmeyip gözlerini ısrarla bunlara dikmesi ve sonunda canavarlıkları ortaya çıkacak kadar şeffaflaşmalarını sağlamasıdır. Bunu Lukâcs da çekine çekine belirtmişti.[{23}] Lukâcs'ın duraksamadan ileri sürdüğü gibi, "onun" -yani Balzac'ın- "gerçekçiliğinin ölümsüz büyüklüğünü kurtarmak" Engels'i daha da az ilgilendiren bir şeydi. Realizmin kendi kavramı sabit bir norm değildir: Balzac gerçek uğruna sarsıp durmuştur gerçeği. Hegel klasisizmi tarafından savunulmuş bile olsalar, diyalektiğin ruhuna aykırıdır sabitler.

•

Kapitalist süreç, roman biçiminin yaşamlarını yakalamak istediği karakterlere, bir dolaşım aracıyla -para- dokunur ve şekil verir. Borsada olup bitenlerle ekonomi için temel öneme sahip olaylar arasındaki boşlukta -ister ekonominin hareketlerini tahmin ederek, ister kendi dinamiğiyle bağımsızlaşarak, borsa geçici olarak kendini ekonomiden ayırmaktadır- bireysel yaşam her şeyin birbiriyle değiştirilebildiği bir ortam içinde şekil kazanır; ama bir yandan da, bireyleşme yoluyla, bütün işlevsellik bağlamının işlerini halleder: Bir Rotschild tiplemesi olan Baron Nucingen'i kuşatan iklimdir bu. Ne var ki, hakkında heyecanlı öyküler anlatılabilecek olan dolaşım alanı -o dönemde borsadaki kâğıtlar operadaki ses taşkınları gibi inip çıkardı- bir *homme d'affaires* (işadamı) olarak genç Balzac kadar yazar Balzac'ın da tutkuyla ilgilendiği ekonomiyi çarpıtmaktadır aynı zamanda. Gerçekçiliğindeki yetersizlik, son tahlilde, yaptığı betimleme uğruna, paranın örtüsünü kaldırmaktan kaçınmış olması ve aslında pek de kaldırabilecek durumda bulunmamasından kaynaklanır. Paranoyak fantezi, her tarafı sarmaya başladığında, insanları yöneten toplumsal kaderin formülünün bankacıların ve finans patronlarının giriştiği işbirliği ve komplolarda gören fantezilere benzer. Balzac, kendisinin özellikle vurguladığı *"insolent comme tous les financiers"*[24] (bütün para tüccarları kadar küstah) ifadesine *Justine'de* yer vermiş olan de Sade'dan Zola'ya ve erken dönemindeki Heinrich Mann'a kadar uzanan yazarlar dizisinin bir parçasıdır. Balzac'ın asıl reaksiyoner yanı muhafazakâr zihniyeti değil, açgözlü sermaye efsanesiyle suç ortağı olmasıdır. Kapitalizmin kurbanlarıyla duygudaş olarak, hükmü infaz edenleri, yani faturayı yazan para tacirlerini alabildiğine şişirip canavar gibi gösterir. Sanayiciler ise ya hiç ortada görünmez ya da Saint-Simoncu bir yaklaşımla üretici çalışmaya aitmiş gibi sunulurlar. *Auri sacra fames'e* (iğrenç altın açlığı) duyulan öfke, burjuvazinin sonsuz mazeret stoğunun bir parçasıdır. Bir aldatmacadır bu: Vahşi avcılar ganimeti paylaşmaktadır sadece.

Ama bu yanılsama da Balzac'ın yanlış bilinciyle açıklanamaz. Sistemin yayılmasını sağlayan para sermayesinin önemi sanayileşmenin ilk dönemlerinde çok daha büyüktü ve spekülatörlerle tefecilerin alışılmış uygulamaları da bununla orantılıydı. Burada romancı, durumu asıl üretim alanında olduğundan daha iyi yakalayabiliyordu. İşte tam da, burjuva dünyasında asıl belirleyici olan şeyleri anlatmak imkânsızlaştığı içindir ki öykü anlatıcılığının da sonu gelmektedir. Balzac gerçekçiliğinin içkin yetersizlikleri, daha o zamandan, gerçekçi roman hakkında verilen olumsuz hükmü örtük olarak temsil etmektedir.

•

Hegel'in *Weltgeist*, yani tarihin büyük hareketi sandığı şey, kapitalist burjuvazinin yükselişiydi. Balzac bunu bir yıkım yolu olarak resmetmiştir. Burjuvazinin zaferinin gelenekçi düzen üzerinde yarattığı travmalar, onun romanlarında, yeni sınıfın yıkılmış durumdaki eski sınıftan miras alıp sürdürdüğü adaletsizliğin cezası olan karanlık geleceğin kâhince işaretleridir. *İnsanlık Komedisi*'nin eskidikten sonra bile genç kalmasını sağlayan da budur. Ama ondaki atılım ve dinamizm de ekonomik yükselişin taze ve genç atılımıdır. Bu ekonomik yükseliş yapıt dizisinin senfonik soluğunu sağlayan şeydir aynı zamanda. Hatta dizideki politik eğilime karşı görülen direnişi de bu atılım esinlemiştir. Balzac'la birçok ortak özelliğe sahip olan -her ne kadar bunları şekerle sıvanmış bir olumlama kılığına sokup yozlaştırmışsa da- De Coster'in başyapıtına koyduğu *A Merry Book Despite Death and Tears* (Ölüm ve Gözyaşına Rağmen Neşeli Bir Kitap) şeklindeki altbaşlık üzerinde, *Contes drolatique'ın* (Hoş Öyküler) yazarı da hak iddia edebilirdi. Bütün olarak toplumun *İnsanlık Komedisi* boyunca görülen gelişimi, bireysel bir yaşamın çizdiği yolla örtüşmez. Bu gelişim her türden entrikanın kurbanlarını, rastlantı sonucu yolları bir anlatıya düşecek talihli kişiler için bile artık mümkün olmayan bir tarzda aydınlatır. Balzac okumanın ergenlik çağına özgü keyfi, bütüne ait bir adalet vaadinin -hiçbir zaman tam dile getirilemeyen bir vaat- tüm bireysel acıların üstünde

bir gökkuşağı gibi yükseliyor olmasından besleniyordun Her iki Rubempré romanının da *(Sönmüş Hayaller* ile *İhtişam ve Sefalet)* maddi temelleri David Séchard'ın buluşunun öyküsünde atılmıştır. Taşralı dolandırıcılar Séchard'ı kandırıp işin kaymağını yer. Yine de buluş kendini kabul ettiririr ve dürüst bir insan olan Séchard yaşadığı felaketlere rağmen miras yoluyla makul bir refaha kavuşur. Yoğun baskı altında kalan ve sonunda frengiden ölen, ama hep yaşamanın bir mutluluk olduğunu haykıran Ulrich von Hutten, Balzac karakterlerinin prototipi gibidir; dağın tepesinden aşağı doğru bakan yazar, bu insanları yaratan tarih öncesi burjuva dünyasının kaya ve çatlaklarını görebilmektedir.

•

Lucien de Rubempre yüksek edebi tutkuları olan hevesli bir genç olarak başlar işe. Balzac, çiçek soneleriyle ve Walter Scott'un çok satan romanlarını taklit ederek edebiyat sahnesine atılan birinin yeteneğinden şüphe duymuş olabilir. Ama yumuşak biridir o, kırılgandır; sonradan incelmişlik ve içe dönüklük adını alacak her şeyi temsil etmektedir. Ne olursa olsun, gazete eklerine özgü tiyatro eleştirisinin yeni bir türünü yaratacak kadar yeteneklidir. Jigololuğa başlar, önemli bir yasadışı kişi olan kurtarıcısıyla suç ortaklığı yapar ve sonunda kendisi ele verir onu. Tinle safdilce, ellerini kirletmeden ilgilenen biri, dünya âdetleri açısından -ki hiç kimse bunları öğretmemiştir ona- şımartılmıştır. Mutlulukla çalışmayı birbirinden ayırmaya yanaşmaz. Hatta çalışma sırasında ve bunun gerektirdiği çabayı gösterirken bile, herhangi bir şey başarmak isteyen birinin uzlaşması gereken şeylere bulaşmak istemez. Piyasa, bir yanda entelektüelin tinsel öz-tatmini olarak gördüğü şey ile öte yanda aslında bundan hiç hoşlanmayan tin tarafından üretilmiş toplumsal yararı kesin olarak ayrıştırır; ilkinden nefret ediyor, İkincisine ise büyük değer veriyordur; fedakârlığının ödülünü de mübadelede alacaktır. Böyle bir fedakârlığa hazır olmayan kişi de her şeye rağmen ister bu ödülü; bu yüzden de yaralanabilir durumdadır. Saflık ile bencilliğin bileşimi, dünyaya

yabancı kişinin kendi alanına dünyanın girmesini sağlar. Böyle bir kişi burjuva yeminini etmeye yanaşmadığı için, dünya onu burjuvaziden daha düşük bir düzeye yerleştirmek, bohemi satılık bir kalem, bir lümpen seviyesine indirmek eğilimindedir. Söz konusu kişi başkalarından daha kolay batar dibe, dünya da bu durumu cezayı artırmanın gerekçesi yapar. Saf Lucien ne anlama geldiklerini sarhoşluğu içinde ancak yan yarıya kavrayabileceği ilişkilere girer. Narsisizmi yüzünden, aslında baştan beri ikame edilebilir biri olarak yer aldığı durumlarda bizzat sevgi ve başarı kazandığını vehmeder. Henüz gerçekliğe uygun tarzda dizginlenip biçimlendirilmemiş olan mutlu olma arzusu da tatmin olma koşullarının tinsel varoluşu -özgürlüğü- yıkacağını görmesini sağlayacak kontrol mekanizmalarını reddeder. Her türlü tinselliği çirkinleştiren asalaklık uğrağı farkında olmadan hâkim olur ona: Burjuvaların idealizm dediği şeyden, -haklı bile olsa- hayatını burjuva çalışmasıyla kazanamayacak kadar iyi olan ve kaçındığı şeye kendisini körcesine bağımlı hale getiren birinin ücretli köleliğine sadece bir adım vardır. Kabul edilebilecek şey ile ihanet arasındaki sınır bile bulanıklaşmıştır onun için. Böyle bir sınır bilincini güçlendirebilecek tek şey de, kendisine layık görmediği faaliyettir. Yozlaşma ve Coralie ile yaşadığı coşkulu aşk arasında da ayrım yapamaz Lucien. Ama safdil adam, iyi bir sonuç beklenemeyecek kadar açıkça ve apansızca dalar içeriye; tuttuğu kestirme yolun bedeli suçtur, çünkü bu yol, burjuva eşdeğerliliğinin çapraşık patikalarında gizlenmiş olan şeyleri deyim yerindeyse masumca itiraf eder. Oturup kendini yetiştireceği yerde dünya akıntısına balıklama dalan yetenek, boynunu ipe uzatmış demektir. Ama Antonio da Vautrin'e dönüşmüş, yani sinik bir ahlakçı olmuştur. Başarısızlığa uğramış genci aydınlatır: Hem yanılsamalarından kurtulması, hem de bu yanılsamaların ona yanlış tanıttığı o iğrenç kişiye dönüşmesi gerekiyordur.

•

İyi yetişmiş bir edebiyatçı olarak Balzac'ın buluşlarından biri, yazar ile yazılanın özdeş olmadığıdır. Kierkegaard'dan beri bu özdeş olmayışa yöneltilen eleştiri varoluşçuluğu belirleyen motiflerden biridir. Balzac ise bunun ötesine geçmiştir. Yazan yazılanın ölçütü saymaz. Dehası zanaatkârlıkla iyice bilenmiştir ve yazmanın sözde dolaysız bir benliğin katıksız dışavurumu demek olmadığını çok iyi bilir, bu yüzden de yazan eskimiş bir tavırla, ancak kendi derinliklerinden gelen bir esin sayesinde ses verebilen Pythia'yla{25} karıştırmaz. Katolik Balzac, yazarla ilgili bu idelojik bakışın -daha sonra edebiyatçılara karşı başlatılan kışkırtmanın da bakışı buydu- küflenmişliği kadar, cinsel önyargılardan ve her türlü püritenizmden de arınmıştı. Düşünceye, onu düşünen kişinin ötesine geçme lüksünü tanıyordu. Romanları Goethe'nin Wilhelm Meister romanlarındaki ip cambazının çocuğu Mignon' un sözlerini kılavuz almayı yeğler: *"So lasst mich scheinen, bis ich werde"* (Bırakın var olana kadar görüneyim).{26} Bütün *İnsanlık Komedisi* dev bir fantazmagoridir ve metafiziği de bir görünüş *(Schein)* metafiziğidir. Paris bir *ville lumière* (ışık kenti) olduğu anda, başka bir yıldızın şehridir artık. Böyle olduğunu fark etmenin koşulları toplumsaldır. Bunlar tini, onun sahibi durumuna gelen kişinin rastlansallığının ve yanılabilirliğinin üstüne çıkarır; işbölümü sayesinde tinsel üretici güç defalarca büyür - varoluşçuların görmezden geldiği bir şeydir bu da. Lucien'in yeteneği her ne olursa olsun, hummalı bir tarzda, kendi olduğu şeyle ve idealiyle çelişki içinde serpilip gelişir. Birkaç ay boyunca gerçek bir yazar olabildiyse eğer, ancak öfkeli mazbut yurttaşların edebiyatçılara özgü sorumsuzluk saydığı şey sayesinde olabilmiştir. Tinin kendi taşıyıcılarıyla özdeş olmayışı onun hem bir önkoşulu hem de zaafıdır. Bu özdeşlik yokluğu, tinin başka türlü olabilecek olanı ancak sıyrılıp uzaklaştığı var olanın içinde temsil ettiğini ve o farklı varoluşu sadece temsil etmekle kalarak, onu kirletmiş de olduğunu gösterir. İşbölümü bakımından tin ütopyanın yetkili temsilcisidir ve onun ticaretini yapar, var

olanla eşdeğer kılar ütopyayı. Tin yeterinden az değil, tersine çok fazla varoluşsaldır.

Bir Thomas Mann Portresine Doğru{27}

2 Temmuz 1962'de, Hermann Hesse için

Saygıyla anılan kişinin ruhunun ancak dolaylı biçimde ve ancak onu zaten tanıyanlara görünebileceği bir belgesel sergi, yaşamının bir araç olarak hizmet ettiği yapıtı üzerine konuşmak yerine Thomas Mann'ın kendisi hakkında kişisel birkaç söz söylememi bağışlatacak bir vesile oluşturuyordur belki de. Ama bazılarınızın bekleyebileceğinin tersine, Mann'la ilgili anılarımı sunmayacağım. Mann'la kişisel temas kurabilmiş olma talihimi bir özel mülkiyet haline getirme ve böylece -farkında olmadan da olsa- onun itibarının küçücük bir parçasını kendime yöneltme konusundaki isteksizliğimi aşacak olsam bile, böyle anıları söze dökmenin vakti henüz gelmemiştir. Bu yüzden, hâlâ inatla onun kişiliğine iliştirilmeye çalışılan kalıplaşmış fikirlerin bazılarıyla mücadele etmek için kullanmakla yetineceğim kendi deneyimimi. Yapıtının bürüneceği biçim açısından önemsiz değildir bu önyargılar, çünkü nerdeyse otomatik olarak yapıta aktarılmakta, onu bir formüle indirgeyerek karartmaktadırlar. Bunlardan en yaygını, Mann'daki burjuva ile sanatçının çatışkısı düşüncesidir - belli ki Nietzsche' nin yaşam ve tin karşıtlığı fikrinin bir uzantısı. Mann da, açık ve örtük biçimde, o karşıtlığı sergilemek için kullanmıştı kendi varoluşunu. Yapıtında açıkça amaçlananın büyük kısmı, *Tonio Kroger, Tristan* ve *Venedik'te Ölümden Doktor Faustus'a*, yapıtını tamamlayabilmek için aşktan feragat etmek zorunda kalan müzisyen Leverkühn'e kadar, böyle bir şemayı izler. Ama yine bu yüzden, kendisiyle ilgili bir klişeye uyacak biçimde kurgulanmıştır bu yapıt: Mann'ın kendisi de bunun böyle olmasını istediğini söylüyor, roman ve öykülerinde işlediği fikir ve çatışkı ile kendisi arasında bir benzerlik olduğunu belirtiyordu. Mann'ın yapıtı, dilsel biçimi sayesinde, kendini bireydeki kökenlerinden ne kadar kesin biçimde ayırırsa

ayırsın, resmi ve gayri resmi pedagoglarca alkışlanma nedeni şudur: Yapıt, yazarın onun içine koyduğu şeyin bu pedagoglarca yine onun tözü olarak çekip alınmasını teşvik etmektedir. Şüphesiz, böyle bir işlem pek verimli olamaz, ama kimsenin fazlaca düşünmesini de gerektirmez ve aptallığı bile sağlam bir filolojik temele oturtur - çünkü *Figaro*'da söylendiği gibi, baba odur, bunu kendisi söylüyordur. Buna karşı, bir sanat yapıtının tözünün tam da yazarın niyetinin bittiği yerde başladığına inanırım ben; niyet, tözde sönümlenmiştir. Münih'teki tramvayın çıkardığı kıvılcım sağnağının ya da Kretschmar'ın kekelemesinin betimleri -"bunların nasıl yapılacağını biliriz," demişti Mann, ona sunmaya çalıştığım iltifatı kibarca savuşturarak- metinlerindeki bütün o resmileşmiş "sanatçı" metafiziğine ağır basar, yaşam istencinin her türlü yadsınışına, hatta *Büyülü Dağ*'ın kar bölümünde bold karakterle yazılmış son cümleye bile ağır basar. Thomas Mann'ı anlamak: Ancak insanlar kılavuz kitaplarında olmayan şeylere dikkat etmeye başladığında gerçekten açılmaya başlayacaktır onun yapıtı da. Şüphesiz bunu söylerken, Schopenhauer ile Nietzsche'nin etkisine veya müziğin rolüne dair incilere, ya da "ölüm sorunu" yaftası altındaki seminerlerde tartışılan şeylere bir son verebileceğimi sanıyor değilim. Ama bütün bunlardan hafif bir rahatsızlık duyulmasını da sağlamak isterim. Simgeleştirilmiş olana tekrar tekrar bakmak yerine yazılmış olana üç kez bakmak yeğdir. Yazarın yine kendi nesrinin ima ettiği otoportreden nasıl da başka yöne saptığına işaret etmekle buna yardımcı olmak istiyorum.

Çünkü nesrin gerçekten de bunu ima ettiğine hiç şüphe yoktur. Tam da bu yüzden, Mann'ın gerçekte de bu portredeki gibi olduğundan şüphelenmemiz ve böyle bir ima girişiminin Mann'ın Goethe'den öğrenmiş olabileceği bir stratejiden, kendi ölüm sonrası ününü denetlemeye yönelik bir stratejiden kaynaklandığını düşünmemiz doğru olur. Şu farkla ki, nasıl anımsanacağından çok, kendi çağdaşlarına nasıl göründüğüyle ilgiliydi Mann. *Joseph*'in yazarı o kadar mitik değildi; ayrıca, kuşkucu hümanizması, kendi imgesini geleceğe dayatmasına izin vermeyecek kadar

gelişmişti. Bu sakin, gururlu ama gösterişten kaçınan adam, geleceğe teslim olmaya hazırdı; ve *Seçilmiş*'te önemli tarihsel devlet adamları ve şahsiyetler hakkında Anatole France tarafından yazılabilecek şeyler söyleyen kişi de Hegel'in "dünya tarihi nihai yargıçtır," yolundaki düşüncesini pek inandırıcı bulmazdı. Ama kendini bir "kamusal şahsiyet" kılığında gizlediğine, yani kendi çağdaşlarından gizlediğine hiç şüphe yoktur ve bu kılığın da anlaşılması gerekir. Mann'ın ironisinin hiç de önemsiz olmayan işlevlerinden biri, aynı anda hem bu gizlenmeyi sürdürmek hem de onu dilsel olarak itiraf ederek yadsımaktı. Saklanışının nedenleri sadece psikolojik de değildi; üstelik, insanın kendi psikolojik dikkatini çok bağlı olduğu biri üzerinde uygulaması da tatsız geliyor bana. Buna karşılık, modern edebiyatta dehanın takındığı maskeleri betimlemek ve bunları niçin takındığını soruşturmak hiç de boş bir çaba olmayacaktır. Bunu yaptığımızda, on sekizinci yüzyılın sonuna doğru kendiliğinden biçimde ortaya çıkan dahi tavrının çok geçmeden toplumsal meşruiyet kazandığını, böylece sabit bir örüntü haline geldiğini ve bu kalıplaşmış niteliğiyle de aslında vurgulaması beklenen kendiliğindenliği yalancı çıkardığını görürüz. On dokuzuncu yüzyılın doruğunda insan dehayı bir kostüm gibi giyinirdi. Rembrandt'vari kafa, kadife ve bere -kısaca sanatçı arketipi- içselleştirilmiş bir deha mefruşatına dönüşmüştü. Thomas Mann hiç şüphesiz Wagner'de, bu çok sevdiği sanatçıda görmüş olmalıdır bunu. Kendini bir sanatçı olarak, kılığına büründüğü dahi olarak sunmanın mahcubiyeti, kostümden hiçbir zaman büsbütün vazgeçemeyecek olan sanatçıyı yapabildiğince gizlenmeye zorlar. Deha bir maske haline geldiği için, dahinin kendini bir kılık içinde gizlemesi gerekiyordur. Sanatçının yapabileceği en iyi şey, dahilik oyununu oynamak ve çağının malzemesinde bulunmayan metafizik anlama, bir usta olarak kendisi sahipmiş gibi yapmaktır. Mann'ın direnç gösterdiği Proust'un silindir şapka ve bastonuyla operet züppesini, Kafka'nın ise her şeyden çok patronunun iyi niyetine önem veren sigorta şirketi memurunu oynamasının nedeni budur. Mann için de geçerliydi bu dürtü, bu gözlerden saklanma

dürtüsü. Kardeşi Heinrich Mann gibi o da büyük Fransız düş kırıklığı romanını iyi çalışmıştı; kılık değiştirmesinin sırrı nesnellikti.

Maskeler değiştirilebilir ve çok cepheli Mann'ın da birden fazla maskesi vardı. En iyi bilineni, Hansa birliği yurttaşı, Lübeckli serinkanlı ve mesafeli senatör oğludur. "Üç Emperyal Özgür Şehrin hemşerisi" imgesinin kendisi de bu şehirlerin yerlilerinin pek azma uyan bir klişedir. Mann’ın *Buddenbrook Ailesi'nde* ayrıntılı betimlemelerle teşvik ettiği bir klişedir bu ve Mann onu birçok toplantıda da yine mesafeli bir üslupla kamuya sunmuştur. Ama onu özel yaşamında hiçbir zaman soğuk, katı, kibirli bir tavır içinde görmedim ben - tabii Mann'ın Benjamin'le de paylaştığı bir özellik olan o düzgün, pırıltılı konuşma yeteneğini ve bundan zevk alışını yapmacık bir haysiyetle karıştırmıyorsak eğer. Almanya'da âdet olduğu üzere, saf kendiliğindenlik hurafesiyle gözleri bağlanmış insanlar Mann'ın biçim duygusunu -ki onun sanatsal doğasıyla birdir- soğukluğa ve duygusal yetersizliğe yormak istediler. Tam tersine, davranışları rahattı ve her türlü "eşrafça" tavırdan uzaktı; tüm varlığıyla, olgunluk yıllarında savunmaktan da geri kalmayacağı bir tavrın adamıydı: duyarlı, izlenim almaya açık, hatta izlenime susamış, konuşkan ve arkadaş canlısı bir yazı adamı. Çalışma kapasitesini korumak zorunda olan ünlü ve meşgul bir kişiden beklenemeyecek ölçüde açıktı insanlara. Yazının önceliğine dayanan ve uzun bir öğle uykusunu da içeren bir günlük programı vardı, ama bunun dışında hiç de erişilmez değildi, insanlarla ilişkisinde pek titiz bile sayılmazdı. Toplumsal hiyerarşiden ya da modanın nüanslarından hiç mi hiç anlamazdı. Ama sadece bütün bunların üstünde olduğu veya güvenli bir çocukluk geçirdiği için de değil: İlgileri onu böyle şeylere karşı aldırışsız kılıyordu, sanki bunların deneyimi ona hiç değmemiş gibi. Rudolf Borchardt'ın oyunlu, işvebaz davranışları (Borchardt, "sofistike" olduğunu sanırdı bunların) ve Hofmannsthal'in aristokratik eğilimleri, Mann ve Bayan Katja için katıksız bir neşe kaynağıydı. Onda derine kök salmış bir şey varsa eğer, tinin hiyerarşisinin -eğer böyle bir şey varsa- dışsal

yaşamınkiyle bağdaşmaz olduğunun bilinciydi. Ve yazarlara karşı bile fazla titiz değildi. En azından göçmenlik yıllarında, ona iyi niyetlerinin ötesinde pek fazla bir şey sunamayacak yazarlarla ahbaplık etti; önemsiz aydınlara -böyle olduklarını hissetmek zorunda bırakmadan onları- epeyce vakit ayırdı. Bu kayıtsızlığın nedeni, onu başka çağdaş romancılardan kesin biçimde ayırıyordu. Dünyayla ilgili geniş bir burjuva deneyimi olan bir öykü anlatıcısı değil, kendi alemine çekilen bir yazardı. Son derece Germanik bir tarzda, yapıtlarının içeriklerini de karakterlerinin adlarıyla aynı imgelemden türetti; Anglosakson deyimiyle *"the ways of the world"* (dünya işleri) pek umurunda değildi. Belli bir noktadan sonra -kopuş *Venedik'te Ölüm'de* gerçekleşir- romanlarında ampirik insanların yerini, bir çeşit ikincil somutluk içinde, fikirlerin ve bunların yazgılarının alması da aynı şeyle bağlantılıdır ve bu da klişenin oluşumuna hız vermiştir. Açıktır ki, böyle bir yapılanmanın alışveriş adamınınkiyle pek bir benzerliği yoktur.

Eğer Mann yine de kendini birçok insana sanki o mazbut, tuzukuru yurttaş en azından kendi içindeki ruhlardan biriymiş gibi sunduysa, kişiliğindeki dik başlı bir öğeyi muzipçe yaratmak istediği yanılsamanın hizmetine koştuğu içindi bu. Melankoliyi andıran bir ağırlık duygusuydu o öğe, sıkıntılı, düşünceli, içe dönük bir damar. Grubun parçası olma yönünde gerçek bir arzusu yoktu. Karar vermek denilen şeyden pek hoşlanmıyor ve pratiğe de güvenmiyordu - sadece siyasal pratiğe değil, herhangi bir bağlanmaya da: İflah olmaz filistenin "varoluşsal insan" diye düşündüğü şeye uyan hiçbir özellik yoktu onda. Ego'sunun bütün gücüne karşın, son sözü söyleyen bu ego'nun kimliği /özdeşliği olmuyordu: Birbirinden çok farklı -ama son kertede şüphesiz bir olan- iki ayrı elyazısının olması sebepsiz değildir. Sanatçıya özgü o mesafeli duruşu, kendini yine kendi enstrümanı olarak işlerken gösterdiği özeni, zengin tüccarın zorunlu temkiniyle açıklayanlar fazla aceleci davrandılar. Ağırlık duygusu onu bazen bir uyurgezer durumuna düşürüyordu. Aslında hiç de sıkılmadığı partilerde biraz camgözlü görünebiliyordu; kendisi de, *Sarayda Bir Macera*

romanında, karakterlerinden birinin zihinsel olarak "orada olmadığına" değinir. Ama işte tam da bu kesinti süreleri, maskenin bir yana atılmasına hazırlık işlevi görüyordu. Eğer onun en karakteristik özelliğini belirtmem istenseydi o apansız ve irade-dışı atılışlarına işaret ederdim - onunla birlikteyken hazırlıklı olmanız gereken bir jest. Gözleri maviydi, ya da gri-mavi; ama birdenbire kendinin farkına vardığı böyle anlarda, karanlık, Brezilyalı bir parıltı belirirdi bakışında, sanki az öncenin dalıncında için için yanan ve her an tutuşmayı bekleyen bir şey vardı; sanki ağırlaştığı sürelerde içinde maddesel bir şey birikmişti de şimdi onu alıp kendi üzerinde deniyordu. Yaşam duygusunun ritmi burjuva karşıtıydı: Bir süreklilik değil, uçlar arasında bir gidiş-geliş, donuklukla ışıma arasında bir salınım. Ona çok yakın olmayan dostlarını rahatsız da etmiş olabilir bu. Çünkü bir hâlin ötekini yadsıdığı bu ritimde kişiliğinin çift-anlamlılığı da ortaya çıkıyordu. Böyle bir çift-anlamlılığın eşlik etmediği nerdeyse hiçbir sözünü düşünemiyorum. Söylediği her şeyin sanki gizli bir ikiz anlamı vardı ve o da bu anlamı tahmin etme işini -kendi ironik tavrının çok ötesine geçen bir şeytanilikle- karşıdaki kişiye bırakıyordu.

Böyle bir kişinin kibir mitiyle uğraşmak zorunda kalması, çağdaşları açısından utanç verici ama aynı zamanda anlaşılabilir bir durumdur: Sadece oldukları şeyden ibaret kalıp başka hiçbir şey olmak istemeyenlerin tepkisidir bu. İnanmanızı isterim: Mann nasıl haysiyete boş vermişse, kibirden de öyle yoksundu. Bunu anlatmanın en kolay yolu, Mann'ın insanlarla alışverişinde kendisinin Thomas Mann olduğu gerçeğine bir an bile kafa yormadığını belirtmektir; şöhretlerle ilişkiyi zorlaştıran şey, bu kişilerin nesnelleşmiş kamusal konumlarını kendi kişisel benliklerine ve anlık varoluşlarına da yansıtmalarıdır çoğu zaman. Oysa Mann'da eldeki konuya duyulan ilgi özel benliğe o kadar ağır basıyordu ki, bu özel benlik tümüyle serbest kalıyordu. Yansıtmayı yapan Mann değil, yapıttaki bir şeyi yazarın kendisine yakıştırma hatasına düşen kamuoyuydu. Büsbütün yanlıştı bu yakıştırma. Çünkü insanların yapıtta bir kibir işareti olarak

gördüğü şey, yapıtı kusursuzlaştırma çabalarının bıraktığı silinmez yara izidir. Mann, Almanya'ya özgü o mendeburca eğilime karşı, yapıta ve onun bütünsel biçimine duyulan tutkuyu statü edinme çabasıyla bir tutma eğilimine karşı savunulmalıdır; tutarlı işçilik isteğine sanki gayri insani bir *l'art pour l'art*'mış (sanat için sanat) gibi saldıran, sanata yabancılaşmış bir ruh halidir bu. Yapıt yazarın yapıtı olduğu için, onu olabildiğince iyi yapma isteğinin de yazarın kibrine delalet ettiği varsayılmaktadır; bu türden kuşkular uyandırmayanlar, deri önlükleri ve dünyanın her yerinden topladıkları öyküleriyle birlikte dünden kalma yiğit zanaatkârlardır sadece -sanki başarılı yapıt hâlâ yazarına aitmiş gibi; sanki yapıtın başarısı, yazarından ayrılmasında yatmıyormuş, nesnel bir şeyin yazarda ve yazar aracılığıyla gerçekleşmesinde, yazarın da onun içinde kaybolmasında yatmıyormuş gibi. Thomas Mann'ı çalışma halindeyken tanıdığım için, kendisiyle emeğinin nesnesi arasına en ufak bir narsistik dürtünün bile girmediğine tanıklık edebilirim. Çalışmak, başka hiç kimse için bu kadar basit, her türlü dolaşıklık ve çatışkıdan bu kadar azade olamamıştır; hiçbir önleme ihtiyaç duymuyordu Mann, herhangi bir taktik ya da el yordamı ritüeli gerekli değildi ona. Nobel Ödülü sahibi, ne kadar üstü örtülü biçimde olursa olsun bir kere bile ününe değinmedi, aramızdaki kamusal statü farkını bir kere bile hissettirmedi bana. Galiba bu bir nezaket ya da düşüncelilik meselesi de değildi; kişisel benliklerimizi dikkate bile almıyorduk. Adrian Leverkühn'ün (Mann'ın *Doktor Faustus* romanının kahramanı olan besteci) müziği gibi bir kurmaca, bu müziği sahiden varmış gibi betimleme görevi, vaktiyle birisinin psikolojik veba adını verdiği şeyi beslemiyordu. Eğer Mann'da kibir olsaydı tam da bu noktada defalarca ortaya çıkabilirdi. Kimbilir ne kadardır üzerinde çalışıp inceltiği formülasyonlara bir duygusal yatırım yapmayan ve onları saldırılara karşı -sanki saldırılar kendisine yönelikmiş gibi- savunmayan yazar henüz doğmamıştır. Ama ben kendim de bu noktada çok hunharca davrandım; bu konuyu fazlaca dikkate almayacak kadar inceden inceye çalışmıştım

Leverkühn'ün besteleri üzerinde. Bir keresinde, sonunda delirse bile Leverkühn'ün Faust oratoryusunu tamamlamasına izin verilmesi gerektiği konusunda ikna edebilmiştim Mann'ı - onun ilk planına göre bir fragman olarak kalacaktı bu oratoryo; koral bölümün nerdeyse fark edilmez bir geçişle bir enstrümantal sonuç bölümüne bırakması gerekiyordu yerini. Bu konu üzerinde uzun süre düşünmüştük ki, güzel bir akşamüstü bana metni okudu yazar. İsyan ettim, galiba aşırıya da kaçtım. Bu ağır, yüklü pasajları fazlaca pozitif bulmuştum; sadece "Doktor Faustus'un Yazıklanmaları" bölümünün değil, bir bütün olarak romanın yapısına oranla da fazla pürüzsüzce teolojik gelmişti bana. Can alıcı pasajın gerektirdiği şeyden, Öteki'nin tek meşru figürasyonu olarak "belirlenmiş olumsuzlamanın" gücünden yoksun gibiydi bu bölüm. Mann kızmadı, ama biraz üzülmüş gibiydi, bense pişmandım. İki gün sonra Bayan Katja aradı ve bizi yemeğe çağırdı. Yemekten sonra yazar heyecanla inine sürükledi bizi ve yazdığı yeni sonuç bölümünü okudu. Ne kadar etkilendiğimizi gizleyemiyorduk; sanırım bu da memnun etmişti onu. Sevinç ve acı duygularına karşı nerdeyse tümüyle savunmasız, hiçbir kibirli insanın olamayacağı kadar zırhsızdı. Almanya ile ilişkisi özellikle duyarlıydı. Biri onu nihilizmle suçladığında son derece etkileniyordu. Ahlaki alanı da kapsayan bir duyarlılıktı bu; tinsel sorunlarda vicdanı o kadar hassastı ki, en kaba ve aptalca saldırı bile onu sarsabiliyordu.

Thomas Mann'ın kibriyle ilgili lakırdılar, kendilerine yol açan olgunun tümüyle yanlış yorumlanmasına dayanır. Böyle konuşmalarda, nüanssız algıyla nüanssız sözel ifadenin birleştiğini de görebiliriz. Mann kibirli olmadığı kadar da cilveliydi. Erkeklerde cilvelilik tabusu herhalde onda bu karakteristik ve cezbedici niteliğin gözlenmesini önlemiş olmalıdır. Şöyle de söylenebilir: En arıtılmış, en yüceltilmiş sanat yapıtında bile tümüyle tasfiye edilemeyen alkışlanma arzusu, özel benliği de etkiliyordu; çünkü o özel benlik de kendini yapıtta öylesine nesnelleştirmişti ki, tıpkı bir nesir yazarının cümleleriyle oynaması gibi o da kendisiyle oyun oynuyordu.

Düşünsel bir sanat yapıtının bile biçimsel zarafetinde, seyirciler önünde eğilen aktörün zarafetini andıran bir şey vardır. Mann cezbetmek ve hoşa gitmek istiyordu. Benim pek beğenmediğim ve aslında kendisinin de çok önemsemediği bazı çağdaş minör janr bestecileriyle ilgili hayranlık cümleleri sarfetmekten ve bunu yaparken de tavrının akıldışı olduğunu teslim etmekten zevk alırdı; Leverkühn'ü icra edemeyecekleri apaçık olan Toscanini ve [Bruno] Walter gibi resmi şefleri bile işin içine katmaya çalışmıştı. Joseph romanından söz açtığında şunu da eklemeden edemezdi: "Ve sizin okumadığınızı da biliyorum Bay Adorno." Hangi kadın, bu nerdeyse yetmişine gelmiş, disiplinli adamın masasından kalktığında getirdiği o hem süsten hem de tekdüzelikten uzak cilveyi hâlâ sunabilirdi? Çalışma odasında, kızı Erika'nın henüz genç kızken çekilmiş, Pierrot kostümlü bir fotoğrafı vardı. Erika'nın fizyonomisi onunkini andırırdı; bellekte kalan imgesinde Mann'ın kendi yüzü de Pierrot'vari bir nitelik kazanıyor şimdi. Hiç kuşkusuz, cilveliliği de sakatlanmamış ve baş edilmez bir mimetik yeteneğin parçasıydı sadece.

Ama Mann'ı yüzyıl sonundan kalma bir Pierrot Lunaire figürü olarak resmetmek imkânsızdır. Dekadan bir yaşam süren kişi klişesi, mazbut vatandaş klişesinin tamamlayıcısıdır - nasıl ki bohemlik de ancak mazbut bir orta sınıf olduğu sürece var olabilmişse. Mann saygıdeğer yaşlı beyefendi tipine ne kadar yabancıysa *Jugendstil'e* de o kadar uzaktı; novella'sındaki Tristan komik bir figürdür. "Bırakın da gün ölüme yol versin" sözü (Wag- ner'in *Tristan ve Isolde* operasından) onun benimsediği bir dilek değildi. Hiçbir şeyden yılmayan muazzam oyunbazlığı ölümle bile boy ölçüşürdü. Ölümünden birkaç gün önce Sils Maria'dan bana gönderdiği son mektupta, sadece çektiği acıyla değil, dosdoğru ölümün kendisiyle jonglörlük yapıyordu, bir Rastelli kolaylığıyla ve üstelik kendi ölümü konusunda hiçbir yanılsamaya kapılmadan. Yazdıklarının merkezini ölüm oluşturmuş gibi duruyorsa eğer, bunu bir yokluk özlemine ya da çürümeye duyulan özel bir yakınlığa değil de gizli ve kurnaz bir batıl inanca bağlamak

gerekir: İnsanın korktuğu şeyi tam da onu sürekli konu etmek ve tartışmakla savuşturabileceğine inanması. Mann'ın dehası da tıpkı bedeni gibi direnç gösteriyordu ölüme - doğaya bu körce bağımlılığa. Şairin ruhu beni bağışlasın, ama sapma kadar sağlıklıydı. Gençlik yıllarında hiç hasta olmuş mudur bilmiyorum, ama roman hakkındaki romanında örtmecelerle anlattığı ameliyattan ancak çelik gibi bir bünye sağ çıkabilirdi. Sonunda teslim olduğu damar sertliği bile maneviyatını bozmadı, sanki hiçbir hükmü yoktu hastalığın. Son kertede, yapıtını ölümle suç ortaklığını (insanların Mann'ın kendisine yakıştırmaya pek teşne olduğu bir suç ortaklığı) vurgulamaya yönelten etken, sırf var olmakla işlenen suçun sezinlenişiydi: Başka bir şeyin, olabilecek bir şeyin yerini almakla onu kendi gerçekliğinden yoksun bırakıyor olmanın suçu - bunu hissetmek için Schopenhauer'i okuması gerekmiyordu. Ölümü atlatmaya çalıştıysa da onunla ilişkiyi kesmedi; yaşayanlar için teslim olmaktan (ama razı olmak değil) başka barış olmadığını seziyordu. Her şeye yukardan bakan ben-merkezci insanların egemen olduğu bir dünyada daha iyi tek seçenek kimliğin bağlarını gevşetmek ve böylece katılaşmamayı başarmaktır. İnsanların Thomas Mann'da "dekadanlık" olarak görüp de suçladıkları şey, aslında tam tersiydi bunun: Doğanın kendi kırılganlığını görüp teslim edişindeki alçakgönüllülük. İnsanlık da bundan başka bir şey değildir.

Aldous Huxley ve Ütopya

Geniş çaplı, uzun vadeli etkileriyle Avrupa felaketi, Amerika'da yeni bir toplumsal tip ortaya çıkardı: entelektüel mülteci. On dokuzuncu yüzyılda Yeni Dünya'ya giden biri, sınırsız imkânların cazibesine kapılmış demekti. Kendi şansını yaratmak için düşerdi yollara; ya da en azından, nüfus fazlası bulunan Avrupa ülkelerinde elinden gelmeyeni başarmak, geçimini sağlamak için. Hayatta kalabilme endişesi benliğini muhafaza etme tasasından daha güçlüydü ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki hızlı iktisadi büyüme de göçmene okyanusu aşırtan dürtüyle aynı ilkeye dayanıyordu. Göçmen yeni ortama başarıyla uyum sağlamaya çalışıyordu; bu ortamı eleştirmeye kalkışıp da elde etmek istediği yasal hakları ve onca çabanın sonuçlarını tehlikeye atmak niyetinde değildi. Yaşamı yeniden üretme kavgasının baskısı altındaki bu insanların ne eğitimleri ve geçmişleri, ne de toplumsal süreçteki konumları, zincirden boşanmış varoluşun ağırlığı karşısında mesafe almalarına elverişliydi. Mekân değişikliğine bağlı ütopik umutlar beslemiş olsalar bile, henüz bilinemeyen bir varoluşun ufkunda yükselme masalına, bulaşıkçılıkla başlayıp milyoner olma beklentisine karışıp gidiyordu bunlar. Ketlenmemiş bir eşitlikteki özgürlüksüz yanı daha yüz yıl öncesinden fark eden Toc- queville gibi konukların şüpheci yaklaşımı her zaman istisna olarak kaldı; Alman kültürel muhafazakârlığının jargonunda "Amerikanizm" denilen şeye karşı muhalefet, yeni gelenlerden çok, Poe, Emerson ve Thoreau gibi Amerikalılarda görüldü. Yüz yıl sonra ise artık tek tek entelektüeller değil, sadece Yahudilerden ibaret olmayan bütün bir Avrupalı aydın tabakası iltica edecekti bu ülkeye. Amaçları daha iyi yaşamak değil, hayatta kalabilmekti sadece; imkânlar eskisi gibi sınırsız değildi ve bu yüzden, ekonomik rekabet ortamındaki uyum sağlama zorunluluğu, amansız bir biçimde mültecilere de

aktarılıyordu. Öncülerin, bir yandan kendilerine de yeni bir hayatiyet kazanmayı umarak, hem maddi hem de manevi anlamda yolunu açmaya giriştiği vahşi kıtanın yerini, bir sistem halinde yaşamın bütününü saran ve güdümsüz bilincin sığınabileceği -Avrupa'daki gevşekliğin karteller dönemine kadar açık bıraktığı- bütün kovukları tıkayan bir uygarlık almıştı. Okyanusun ötesinden gelen entelektüele, eğer bir şey elde etmek istiyorsa, bir süper tröst halinde birleştirilmiş yaşamın çalışanları arasına katılabilmek istiyorsa, özerk bir varlık olarak kendisini yok etmek zorunda olduğu hiçbir yanlış anlamaya yer bırakmayacak şekilde belirtiliyordu. Teslim olmayan ve her bakımdan hizaya girmeyip direnenler, dev bloklar halinde yığılmış nesneler dünyasının kendi kendini bir nesne haline getirmeyen her şeye uyguladığı şoklara maruz kalıyorlardı. Her yanı sarmış ve tek geçerli şey kabul edilmiş bulunan meta ilişkileri mekanizması içinde güçsüz düşmüş enetelektüelin şoka karşı gösterdiği tepki ise panikten ibaretti.

Huxley'in *Cesur Yeni Dünyası (Brave New World)* bu paniğin bir ifadesi, daha doğrusu rasyonalizasyonudur. Olay örgüsü pek geliştirilmemiş olan roman, şokları dünyanın büyüsünün bozulması ilkesinden bakarak anlamaya, bu ilkeyi bir saçmalık noktasına kadar yükseltmeye ve insan haysiyeti fikrini insandışılığın kavranışından türetmeye çalışmaktadır. Göründüğü kadarıyla hareket noktası, ister nesne isterse insan olsun, seri üretimin sonucu olan her şeyin evrensel benzerliğinin algılanmasıdır. Schopenhauer'in doğayı fabrika ürününe benzeten metaforu sözlük anlamında alınmıştır. Vızıldayan sürüler halinde birbirinin ikizi insanlar yetiştirilmektedir tüplerde: Kibarlık okullarında öğretilmiş güdümlü bir gülümsemeden, milyonlarca insanın iletişim sanayiince açılmış kanallarda akan standartlaşmış bilincine kadar, kapitalizmin en son aşaması tarafından günlük yaşama sokulmuş, sonsuz sayıda kopyanın yer aldığı ve uyanık olarak sürdürülen bir kâbus. Kendiliğinden deneyimin çoktan paslanmış bulunan "şimdi ve burada"sı büsbütün iktidarsız kılınmıştır: İnsanlar artık sadece kartellerin sağladığı seri üretimin tüketicileri değildir; sanki

kendileri de şirketlerin mutlak egemenliği tarafından üretilmiş, birey olmaktan çıkmıştır. Sindirilemeyecek gözlemleri felaket alegorileri halinde taşlaştıran paniğe kapılmış bakış, zararsız gündelik yaşam yanılsamasını delip geçer. Fotomodellerin satış artırıcı gülümseyişi onun için gerçekte olduğu şeye, kurbanın çarpık sırıtışına dönüşür. Yayımlanmasından bu yana geçen uzun süre, fazlasıyla doğrulamıştır Huxley'in kitabını: Asansörcü çocuklar işe seçilirken yapılan testin en aptalları belirlemeye yarıyor olması gibi küçük iğrençlikler ve cesetlerin rasyonel şekilde değerlendirilmesi gibi dehşet görüntüleri. Bütün bu *Cesur Yeni Dünya*, alternatifi bulunmayan ve kendini cennet sanan bir toplama kampıdır. Panik, Freud'un *Kitle Psikolojisi ve Ben Analizi'nde* ileri sürdüğü gibi, güçlü kolektif kimliklerin parçalandığı ve serbest kalmış içgüdüsel enerjinin beklenmedik bir kaygıya dönüştüğü bir durumsa eğer, paniğe kapılan kişinin de kolektif özdeşleşmenin karanlık zeminini harekete geçirme gücü vardır. Saydam bir dayanışmanın yokluğunda, iktidar görüntülerine körcesine bağlanan ve kendilerini her tarafı saran boğucu bütünle bir tutan bireylerin yanlış bilincidir bu karanlık zemin.

En kötü dürümdakilere bile "O kadar da fena değil," dedirten ahmakça ağırbaşlılık Huxley'e bulaşmamıştır. Teknik uygarlığın güya aşırılıktan ibaret urlarının durdurulmaz ilerleme sayesinde kendiliğinden yok olacağı yolundaki çocuksu inanışa itibar etmez Huxley. Sürgündekilerin hevesle sarıldığı teselliyi, Amerikan kültüründeki korkutucu yanların bu kültürün ilkelliğinden gelme geçici kalıntılar ya da gençliğinin enerjik tanıkları olduğunu söyleyen teselliyi de hor görür. Bu kültürün büyük bir katar olan Avrupa kültürüne göre geri kalmış olmadığı, tersine önde gittiği ve onun tarafından hevesle taklit edildiği konusunda en ufak bir şüphe duymamıza da izin vermez. Nasıl *Cesur Yeni Dünya*'daki dünya devleti golf sahaları ile Mombasa, Londra ve Kuzey Kutbu'ndaki biyolojik deney tesisleri arasında sadece yapay olarak sürdürülen farklar tanıyorsa, dünya da Amerikanizm parodisinden ibaret hale gelmiştir.

Anlaşılan, Berdyaev'in kitabın başında yer alan deyişinde belirttiği gibi, bugünkü teknolojik gelişme düzeyi açısından gerçekleşebilir görünen ütopyaya benziyordur bu dünya. Ama aynı çizgi üzerinde cehenneme de döner: Huxley, bugünkü uygarlığın durumuna ilişkin gözlemleri bu uygarlığın teleolojisi doğrultusunda ilerletir ve sonunda bu uygarlığın nasıl bir canavar olduğu dolaysızca fark edilen bir kesinlik kazanır. Burada asıl vurgulanan, nesnel teknolojik ve kurumsal öğelerden çok, artık ihtiyaç nedir bilmeyen insanların geldiği durumdur. İktisadi-siyasal alanın önemi azalmıştır böyle bir durumda. Bize sadece şu kadarı söylenir: Gezegen çapında baştan sona rasyonelleştirilmiş bir sınıf sistemi ve gediksiz bir devlet kapitalizmi egemendir; topyekûn kolektifleştirmeye topyekûn tahakküm eşlik etmektedir; para ekonomisi ve kâr dürtüsü sürüp gitmektedir.

Fransız Devrimi'nin üçlü şiarının yerini *"Community, Identity, Stability"* (Topluluk, Özdeşlik, İstikrar) almıştır. *Community,* her bireyin bütünün işlerliğine bağımlı olduğu bir kolektifi tanımlar, Yeni Dünya'da bu bütünün anlamı hakkında hiçbir soruya izin verilmez, hatta sorulması imkânsızdır; *Identity* bireysel farklılıkların silinmesi, biyolojik temele kadar varan standartlaşmadır; *Stability* ise her türlü toplumsal dinamiğin son bulduğu anlamına gelir. Kurnazca dengelenmiş olan durum, geç kapitalizmde ekonomik "kuvvetler oyunu"nun gerileyişine ilişkin bazı göstergelerden hareketle kurgulanmıştır: binyılın sapıklığı. Toplumun durağanlığını garanti eden mucizevi ilaç *conditioning*'dir (koşullandırma). Biyoloji ve davranışçı psikolojinin ürünü olan (oradaki anlamı belli reflekslerin ve davranış biçimlerinin çevrede oluşturulan keyfi değişikliklerle, "koşulların" denetlenmesiyle ortaya çıkarılmasıdır) ve artık gündelik Amerikan İngilizcesine girmiş bulunan bu çevrilmesi güç kavram, yaşam koşulları üzerindeki her türlü bilimsel denetimin parolası haline gelmiştir (örneğin, kapalı mekânlarda sıcaklığın makinelerle dengede tutulması anlamına gelen *air conditioning).* Huxley'de bu sözcüğün anlamı

toplumsal müdahaleyle insanın önceden eksiksizce biçimlendirilmesidir; yapay üremeden ve yaşamın en erken evresinde hem bilincin hem de bilinçdışının teknolojik yöntemlerle yönlendirilmesinden, ölmekte olan insanların gösterildiği çocuklara bir yandan da şekerlemeler verilerek ölümü daima bu tatla eşleştirmelerinin sağlandığı ve böylece ölümden duyulan dehşetin ortadan kaldırıldığı bir alıştırma olan *death conditioning'e* kadar uzanır bu müdahale. Uyum göstermenin asıl anlamını bulması demek olan *conditioning'in* yarattığı sonuç, toplumsal baskı ve zorlamanın her türlü Protestanca ölçüyü bile çok aşan bir oranda içselleştirilmesi ve sahiplenilmesidir: İnsanlar teslim olduklarını bile fark etmeden teslim olarak, yapmak zorunda oldukları şeyi sevmeye başlarlar. Böylece mutlulukları öznel olarak sağlama alınmış olur ve düzen sürüp gider. Toplumun aile ya da psikoloji gibi aracılarla birey üzerinde oluşturduğu salt dışsal etkiye dair tasavvurlar çoktan aşılmıştır. Bugün ailenin başına çoktan gelmiş olan şeyler. *Cesur Yeni Dünya*'da yukarıdan aşağıya doğru tekrar uygulanmaktadır ona. Tam anlamıyla toplumun çocukları olan insanlar, artık toplumla diyalektik bir çatışma içinde bulunmaz, zaten aynı töze sahiptir toplumla. Her türlü antitezi içine çekip eriten kolektif totalitenin bu uysal temsilcileri kesinlikle mecazi olmayan anlamda "topluma koşullanmış"lardır ve egemen sisteme "gelişme" yoluyla sonradan uyum göstermiş değillerdir.

Sınıf ilişkisi ebedileştirilmiş, biyoloji alanına kaydırılmıştır: Üreme işinin yöneticileri, insanlar henüz cenin halindeyken, Yunan harfleriyle belirtilen kastlara kaydeder onları. Ustaca uygulanan bir hücre bölünmesi yöntemiyle tek yumurta ikizlerinden elde elde edilen aşağı tabaka mensuplarının bedensel ve ruhsal gelişmesi kana alkol verilerek ayrıca engellenmektedir. Şu halde eskiden kıtlığın ve maddi zorlukların dayatmasıyla bilinçsizce oluşan aptallığın yeniden-üretimi, artık bu zorluklar yok edilebileceği için, bizzat muzaffer kitle kültürünün üstlendiği bir görev haline geliyordur. Aslında irrasyonel olan sınıf ilişkisinin rasyonel

biçimde sabitlenmesi, bu ilişkinin bir fazlalık olduğunu gösterir: Sınıfsal sınır, yönlendirilmemiş insanlık tarihinin ürettiği bir yanılsama olan "doğal yoldan oluşma" özelliğini yitirmiştir artık; sınıfların varlığı, ancak keyfi bir seçme ve atama (*kooption*) yoluyla, ancak toplumsal ürünlerin yönetim tarafından ayrımcı bir biçimde bölüştürülmesiyle sürdürülebilir. Hatta *Cesur Yeni Dünya'nın* Kuluçkalama ve Koşullandırma Merkezleri'nin yöneticileri, alt kastlara dahil olan cenin ve bebeklere ancak yetecek kadar oksijen vererek yapay bir varoş atmosferi oluşturmakta, sınırsız imkânların ortasında aşağılanma ve gerileme örgütlemektedirler. Ama totaliter sistem tarafından iyice düşünülerek ve kendi kendine işleyebilecek şekilde oluşturulan böyle bir gerileyiş, gerçekten topyekûndur. Her şeyin farkında olan Huxley üst sınıftaki sakatlanmanın belirtilerine de yer verir: *"Even alphas have been conditioned"* (Alfalar bile koşullandırılmıştı). Birey olduklarına inananlar bile, kendilerini "iç grup"la özdeşleştirdiklerinden, bilinçleri standartlaştırmanın tutsağıdır. Otomatik olarak koşullandırılmış oldukları yargıları dile getirirler hep - tıpkı bugün bir büyük burjuvanın "maddi koşullar değil, dinsel yeniden doğuş önemlidir," ya da "modern sanattan bir şey anlamıyorum," diye gevelemesi gibi. Anlamamak erdem sayılmaya başlamıştır. Üst kasttan bir çift, fırtınalı bir havada Manş Denizi'nin üstünde uçarken, adam kalabalığın arasına dönmektense sevgilisiyle daha uzun süre baş başa ve ona daha yakın olmak, daha çok kendisi olabilmek için, uçuşu uzatmak ister. Onu anlayıp anlamadığını sorar isteksiz davranan kadına: *"I don't understand anything, she said with decision, determined to preserve her incomprehension intact"* (Hiçbir şey anlamıyorum, dedi kadın kararlı bir tavırla, anlayışsızlığını el değmemiş biçimde sürdürmeye kararlıydı kesinlikle). Huxley'in gözlemi, dengesi bozulmasın diye en basit gerçeği bile kendine itiraf edemeyen birinde bu gerçeğin söylenmesiyle uyanan düşmanlığı saptamakla kalmıyor, yeni ve çok güçlü bir tabuyu da teşhis ediyor. Toplumsal varoluş, gücünün mutlaklığı ve kapalı bir bütün (*geschlossenheit*) oluşturması sayesinde,

yanılsamadan sıyrılmış olanların zihninde kendi ideolojik doğrulanması haline geldiği ölçüde, mevcut olanın sırf mevcut olduğu için haklı da olduğu anlayışına karşı çıkanları da günahkâr olarak damgalayacaktır. İnsanlar uçan makinelerde yaşar, ama yine de, bütün gerçek tabularda olduğu gibi, söze dökülmeyen emre boyun eğerler: Uçmayacaksın. Yeryüzü tanrıları yerden yükseleni cezalandırır. Var olan üzerine yemin ettirme, bütün antimitolojik iddiasına rağmen, mitsel baskıyı yeniden yaratır. Huxley bunu kitabındaki kişilerin konuşmalarında sergilemiştir. Mecburi *small talk'*un, yani karşılıklı boş konuşmaların budalalığı, titizlikle sonuna kadar sürdürülür. Gevezelik olgusu, konuşmanın sadece mesleki konularla sınırlı kalmasını ya da haddini bilmez taleplere dönüşmesini engellemeye yönelik oyun kuralının bir sonucundan ibaret değildir artık. Konuşmanın asıl yozlaşma nedeni nesnel eğilimlerde yatmaktadır. Dünyanın fiilen metalara dönüşmesi, düşünülen ve yapılan her şeyin toplumsal makine tarafından önceden belirlenmiş olması, konuşmayı bir yanılsama haline getirir: Hep aynı kalanın lanetine uğrayarak heba olan konuşma bir analitik yargılar{28} dizisinden ibarettir. *Cesur Yeni Dünya'* nın hanımları -ki bugünküler de pek farklı değil- aslında sadece tüketici olarak sohbet ederler aralarında. Esas itibariyle, her yerde karşımıza çıkan endüstri kataloglarında zaten belirtilmiş şeylerle, sunulan mallar hakkında bilgilerle sınırlıdır bu sohbet: Nesnel bir fazlalık; asıl amacı henüz bilinmeyeni bulmak olan diyalogun boş kabuğu. Bu amaç kalmamışsa, diyalog yok olmaya hazır demektir. Tümüyle kolektifleşmiş bulunan ve durmadan iletişen insanlar, her türlü iletişimden vazgeçerek burjuva çağının başlarından beri zaten gizliden gizliye oldukları gibi, dilsiz monadlar olmayı da kabullenebilirler: Arkaik bir çocuksu bağımlılık hali içine gömülüp kalırlar.

Bu insanların, ne Huxley'in fazlaca kestirme bir şekilde geleneksel kültür ürünleriyle bir tuttuğu ve Shakespare'de bir örneğini bulduğu tinle, ne de toplumun ötesindeki el değmemiş yaratılışın resmiyle, yani manzara olarak doğayla ilişkileri kalmıştır. Tin ve doğa karşıtlığı, en yüksek

noktasına varmış burjuva felsefesinin başlıca konusuydu. *Cesur Yeni Dünya*'da bu ikisi, her şeye el atan ve kendine benzemeyen hiçbir şeye tahammül edemeyen uygarlığa karşı birleşmiştir. İdealist spekülasyonda tin ile doğanın birliği en büyük barışma olarak kavranıyordu; burada ise mutlak şeyleşmenin mutlak karşıtı olması amaçlanıyor. Bilincin kendiliğinden ve özerk sentezi olarak tinin varlık koşulu, karşısında ele geçiremediği bir alanın, kategorik önbelirlenime uğramamış bir şeyin olmasıdır: "doğa." Ve doğanın koşulu da, kendisini şeyleşmenin karşıtı olarak bilen ve bu şeyleşmeyi doğa saymak yerine sınırlarını zorlayıp aşan tindir. Şimdi ikisi de kayboluyor: Huxley, turistik bir körfezi seyrederken otomobilinde oturup radyodan reklamları dinleyen son model normal yurttaşı çok iyi tanımaktadır. Geçmişteki her şeye duyulan düşmanlık da bununla ilişkisiz değildir: Tinin kendisi de geçmişte kalmış görünmektedir, veri olanın, yüceltilen olguların, sadece mevcut olanın gülünç bir eklentisidir; ve artık mevcut olmayanın artıkları da ya süs eşyası olmakta ya da çöpe gitmektedir. Ford'a mal edilen *"History is bunk"* (Tarih saçmalıktır) sözü en son sınai üretim yöntemlerine uymayan her şeyi ve dolayısıyla son kertede yaşamın sürekliliğini bile hurda yığınına havale eder. Böyle bir indirgeme insanları da sakatlar. Kendilerine benzemeyeni algılama ve düşünme yeteneksizliği, varoluşlarındaki çıkışsız kendine yetmecilik, katıksız öznel işlevsellik yasası - bütün bunlar sonunda katıksız bir öznellik yitimine varır. Kurulmuş bulunan dünya tinsizliğinin{29} bilimsel olarak üretilmiş, her türlü mitten arındırılmış özne-nesneleri çocuksudur. Bugünlerde yaygın olan o kısmen gayri iradi, kısmen de düzenlenmiş gerileyişler, sonunda kitle kültürüne uygun bir şekilde, boş zamanlara ilişkin cebri yönergelere dönüşmekte, *"proper Standard of infantile decorum"* (çocuksu adabın doğru standardı) haline gelmektedir - Hıristiyanlıktaki "Eğer sizler küçük çocuklara benzemezseniz..." şiarına karşı cehennemden yükselen kahkaha. Suç, bütün amaçların araçla ikame edilmesindedir. Her türlü nesnel amaçtan koparılmış alet tapıncı (bugün henüz adı konmamış olan otomobil dini, *Cesur Yeni*

*Dünya'*da "Lord [Tanrı] için Ford" sloganıyla ve haç işareti yerine T modelinin işareti geçirilerek açıktan açığa egemen olmuştur) ve fetişistçe bir alet edevat merakı, tam da pratik ve gerçekçi oldukları için övünenlerde görülen bu iki şaşmaz delilik belirtisi, yaşamın normu konumuna yükselmiştir. Ama aynı şey, *Cesur Yeni Dünya'*da özgürlüğün baş gösterir gibi olduğu durumlarda da geçerlidir. Huxley'in gözünden kaçmamış bir çelişki de, cinsel tabuların sahip oldukları iç kuvveti yitirip ya yasaklanan şeylere müsamaha edilir olduğu ya da yasakların boş bir zorlama halini aldığı bir toplumda hazzın kendisinin de nitelik kaybına uğraması ve zavallı bir eğlenceye ve falanca ya da filancayı "elde etmiş" olmaktan duyulan narsisistçe bir tatmine indirgenmesidir. Rasgele cinsel birleşmelerin kurumsallaştırılması sonucu cinselliğin ne anlamı kalır, ne tadı; üstelik toplumdan kaçış bile gelip cinselliğin sınırları içinde yer bulur. Fizyolojik rahatlama, sağlığın bir parçası olarak, istenir bir şeydir; buna eşlik eden heyecanlar ise toplumsal fayda getirmeyen bir enerji kaybı sayılır. Ne olursa olsun, kendini kaptırmamalıdır kişi. Burjuvalığın kökeninde yatan ataraksi artık her türlü tepkiyi kapsayacak kadar yayılmıştır. Birdenbire erosu da yakalayıverince, doğrudan doğruya bir zamanlar en değerli şey sayılan ve uğruna tutkulardan arınmak istenilen öznel mutluluğun da *(Eudämonie*) karşısına geçmiş olur. Kendinden geçme haline *(Ekstase*) saldırırken, aynı zamanda insanlar arasındaki her ilişkinin özüne, monadolojik varoluşun ötesine geçebilme girişimlerine de darbe indirir. Kolektifleştirme ile atomlaştırma arasındaki tamamlayıcı ilişkinin farkındadır Huxley.

Yine de, örgütlenmiş toplu seks pratiğini anlatışında bir alt ton var ki, Huxley'in yergici tezleri konusunda şüphe uyandırıyor. Burjuva olmama iddiasındaki burjuvaca yanı gösterirken, tezin kendisi de burjuvalığın ağlarına takılıyor. Karakterlerinin coşkusuzluğu karşısında dehşete kapılan Huxley, aslında kendinden geçme haline karşı da düşmanlık beslemektedir içten içe - üstelik, daha önce egemen bakışla fikir birliği halinde mahkûm ettiği uyuşturucu etkisiyle oluşan kendinden geçme haline değil sadece.

Özgürleşmiş (*emanzipiert*) pek çok İngiliz gibi onun bilinci de, reddettiği Püritanizmin ta kendisi tarafından biçimlendirilmiştir. Cinselliğin serbest bırakılması ile değersizleştirilmesini ayırmamaktadır birbirinden. Daha eski romanlarında da seks düşkünlüğü, deyim yerindeyse yerel ve hâlesiz bir uyarılma olarak görünür - eril denilen kültürlerde beylerin kendi aralarında oturup kadınlardan ve aşktan konuşurken, konudan söz edebilmelerini sağlayan üstünlükten duydukları gurura, küçümseyici bir edanın da kaçınılmaz biçimde karışması gibi biraz. Huxley'de her şey, Lawrence'in kaba saba ifade biçimlerine kıyasla daha yüceltilmiş bir düzeyde cereyan eder, ama aynı zamanda çok daha köklü bir bastırmaya maruz kalmıştır. Sahte mutluluğa duyduğu öfke, onunla birlikte gerçek mutluluk fikrini de feda eder. İronisi, daha Budizme yakınlık duymaya başlamadan çok önce, özellikle entelektüelin kendi kendini mahkûm edişinde, aslında düzeyinin genellikle onu muaf tutabildiği öfkeli bir tövbekârın sekterliğine işaret ediyordu. Dünyadan kaçışın varacağı yer, cinselliği açığa vurarak kurutan çıplaklar kampıdır. Mutlak kitle kültürünün berisinde kalmış bulunan —ve *Cesur Yeni Dünya'ya* bir insanilik kalıntısı olarak dahil edilen- "vahşinin" dünyasını da çarpık, itici ve delice bir şey olarak betimlemek için Huxley'in gösterdiği bütün çabaya rağmen, araya gerici öğeler de karışmaktadır. Modernliğin aforoz edilen şahsiyetleri arasında, bir yerde Ford'la bir tutulan Freud da vardır. İç yaşamın bir *efficiency expert'ından* (verimlilik uzmanı) ibaret görülmektedir Freud. *"The appalling dangers of family life*" (aile yaşamının dehşet verici tehlikelerini) ilk kez onun açığa çıkardığı belirtilerek, kolay yoldan alaya alınır üstelik. Ama gerçekten de yapmıştır bunu Freud ve tarihin adaleti ondan yanadır: Baskının aracısı olarak ailenin eleştirilmesi, İngiliz muhalefetinin Samuel Butler'dan beri yabancısı olmadığı bir şeydir ve tam da ailenin hem ekonomik temelini, hem de insanın gelişimini belirleme bakımından meşru yetkisini yitirdiği ve Huxley'in resmi din alanında acımasız bir isabetle adını koyduğu ucubeye dönüştüğü anda ön plana çıkmıştır. Fazlasıyla ortodoks bir yaklaşımla

güdüden vazgeçmeyi eğitimin hedefi olarak koyan Freud'u büsbütün yanlış anlayarak, geleceğin dünyasında çocuk cinselliğinin teşvik edileceğini düşünen Huxley, endüstri çağma insanilik yok olduğu için değil de, ahlak kuralları çöküyor diye itiraz edenlerle aynı safta yer almaktadır. Mutluluğun ancak delinen yasaklar kadar mı olabileceği, uçsuz bucaksız bir diyalektik sorudur; ama romanda hâkim olan anlayış bu soruyu evetleyici bir yanıta doğru yozlaştırmakta, köhnemiş yasakları sürdürmenin bahanesi yaparak istismar etmektedir - sanki tabuları ihlal etmekten kaynaklanan mutluluk, o tabuyu, dünyada mutluluk olsun diye değil de mutluluğun önünü kesmek için var olan tabuyu, meşrulaştırabilirmiş gibi. Evet, romanda düzenli olarak gerçekleşen komünal orjiler ve mecburi tutulan kısa süreli eş değiştirmeler, hazzı eğlenceye indirgeyen ve bol keseden dağıtmakla sonuçta esirgemiş olan o bayatlamış resmi cinsel rutinin mantıksal sonuçlandır. Ama işte Huxley'in yasını tutmakta fazla acele ettiği o eski yasak, tam da hazzın gözlerinin içine bakmanın, düşünüm yoluyla kendini tamamıyla ona bırakmanın imkânsız oluşunda etkisini sürdürmektedir. Bu yasak delinecek olsa ve haz *orgy-porgy* (sıradanlaşmış orji) halinde bile kendisini itaate zorlayan kurumsallığın dizginlerinden kurtulabilse, Cesur Yeni Dünya da ölümcül katılığıyla birlikte çözülecektir. Herkesin herkese ait olması, en yüksek ahlak yasasıdır bu dünyada: insanları tek tek varlıklar olarak ortadan silen, insandaki kendine ait son şeyi de mitoloji sayarak yok eden ve onu salt "başkası için" diye belirleyen, dolayısıyla Huxley'in gözünde değersiz kılan mutlak değiş tokuş edilebilirlik. Savaştan sonraki ABD baskısına eklediği önsözde Huxley, bu ilkenin köklerinin, Marki de Sade'ın "insan hakları arasında herkesin herkes üzerinde cinsel hak sahibi olması da vardır," cümlesinde bulunabileceğini söylüyordu. Tutarlı aklın çılgınlığının kendi mantıksal sonucuna vardırılmasıydı bu ona göre. Ama bu lanetlenmiş davranış ilkesiyle kendi tasarladığı gelecekteki dünya devletinin bağdaşmaz olduğunu gözden kaçırıyor Huxley. Bütün diktatörler libertinizmi (şehvet düşkünlüğü) yasaklamıştır; nitekim Himmler’in ünlü

SS aygırları da libertinizmin devlete bağlı karşıtıydı. Tahakküm, bir kişinin diğerleri üzerinde hak sahibi olması şeklinde tanımlanabilir ancak, topluca herkesin herkes üzerinde hak sahibi olması şeklinde değil. Böyle bir şey hiçbir totaliter düzenle birlikte düşünülemez ve iş ilişkisi bağlamında, cinsel anarşi durumundan daha da geçerlidir bu. Sadece "başkaları için" var olan insan, yani mutlak bir *zoon politikon* (politik canlı) kendi bireysel benliğini yitirmiş olmakla birlikte, Cesur Yeni Dünya kadar eskisini de bir arada tutan var kalma döngüsünden de uzaklaşır aynı zamanda. Mutlak değiş tokuş edilebilirlik, eğer gerçekleşebilseydi, egemenliğin temelini sarsan ve özgürlük vaat eden bir dinamik yaratırdı. Huxley'in yaklaşımının bütünündeki zayıflık, tüm kavramları amansızca dinamikleştirebildiği halde, yine de bunları kendi karşıtlarına dönüşme eğilimine karşı aşılanmış olmasıyla ilişkilidir.

Romanın *scène à faire'ı* iki "dünyanın" erotik karşılaşmasıdır: bakımlı ve iyi yetişmiş bir Amerikalı *"career woman"* (işkadını) örneği olan öykünün kadın kahramanı Lenina'nın, kendisini seven "Vahşi"yi bir tür görev oluşturan rasgele cinsel ilişki oyununun kurallarına göre baştan çıkarma denemesi. Karşısındaki kişi ise annesine bağlı kalmış, dürtüleri ketlenmiş, duygusunu ifade etmek yerine tefekkür halinde yaşantılamayı yeğleyen ve sevdiği insanı ulvileştiren bir lirizmle yetinebilen çekingen ve güzel görünüşlü gençlerdendir - tıpkı epsilonların tüplerde yetiştirilmesi gibi kendisi de aslında Oxford ve Cambridge'de üretilen ve son dönem İngiliz romanının duygusallık malzemesi olan bir tip. Çatışmanın nedeniyse, güzel kızın kendini hiç şakasız teslim etmeye kalkması ve John'un da bunu ona duyduğu yüce sevginin bayağılaşması olarak algılayıp uzaklaşmasıdır. Bu sahnenin inandırıcılığı, ileri sürdüğü görüşün tersi yönde bir etki yaratıyor. Lenina'nın yapay letafeti ve selofan folyeleri hatırlatan utanmazlığı hiç de Huxley'in elde etmek istediği anti-erotik etkiyi uyandırmıyor, tersine onu son derece çekici kılıyor ve zaten romanın sonunda öfkeli uygar vahşi de kapılıyor buna. Eğer Lenina *Cesur Yeni*

Dünya'nın bilinçdışındaki resim *(imago)* olsaydı, bütün korkunçluğunu yitirirdi bu dünya. Gerçi Lenina'nın hal ve tavırları toplum tarafından, konvansiyonel bir ritüelin parçası olarak, önceden biçimlendirilmiştir. Ama tepeden tırnağa konvansiyonla bir olduğu için, konvansiyonel olanla doğal olan arasındaki gerilim ve onunla birlikte konvansiyonun haksız tarafını oluşturan şiddet, eriyip dağılıyordur: Psikolojik açıdan, yetersiz konvansiyonellik, başarısız kalmış bir özdeşleşmeye işaret eder daima. Konvansiyon kavramının kendisi de, tıpkı karşıtı gibi, geçersizleşecektir bu durumda. Toplumsal dolayım böylesine gediksiz olunca, deyim yerindeyse dışardan içeriye doğru ikincil bir doğrudanlık oluşacaktır, yeni bir insanlık. Amerikan uygarlığında hiç de az değildir bu türden eğilimler. Ama Huxley, şeyleşme ile insanlığı katı bir karşıtlık halinde kurmaktadır ve bu açıdan, yaşayan insanla taşlaşmış ilişkilerin çatışmasını konu alan bütün bir roman geleneğiyle uyum içindedir. Uygarlığın vaat ettiği insanlığı gözden kaçırır, çünkü unuttuğu bir şey vardır: İnsanlık, şeyleşmenin hem karşıtını içerir hem de kendisini; üstelik sadece kurtuluşun karşıtı ve başlangıç koşulu olarak değil, aynı zamanda olumlu anlamda, ne kadar kırılgan ve yetersiz olsa da, öznel itkileri gerçek kılan -ama bunu da ancak nesneleştirerek yapan- biçim olarak içerir bu şeyleşmeyi. Romanın ışık tuttuğu bütün kategoriler, aile, ebeveynlik, sahip olduğu her şeyle birlikte birey, zaten şeyleşmenin ürünleridir hep. Huxley bunu bir lanet halinde geleceğin üstüne yıkarken, kutsadığı geçmişin de bu bakımdan farksız olduğunun bilincinde değildir. Böylece bir nostaljinin sözcüsü durumuna düşer; oysa bu nostaljinin kitle kültürüne benzerliğini fizyonomik bakışıyla derinlemesine algılamakta ve benzerliği de insan üretme tüpüyle ilgili şarkıda dile getirmektedir: *"Bottle of mine, it's you I've always wanted! Bottle of mine, why was I decanted? ... There ain't no Bottle in all the world Like that dear little Bottle of mine"* (Hep seni istedim, benim sevgili şişem! Benim sevgili şişem, neden boşalttılar beni senden? ... Dünyada yok asla başka, benim sevgili küçük şişem gibisi).

Öyleyse "vahşi"nin sevdiği kadına karşı feveranı da, belki amaçlananın tersine, modanın soğuk küstahlığına karşı saf insan doğasının protestosu değildir; daha çok, şiirsel adalet, bir nevrotik kişinin saldırganlığı haline getiriyordur onu. Huxley'in epeyce küçümsediği Freud, böyle bir kişideki çılgın saflığın, bastırılmış eşcinsellik güdüsüne bağlı olduğunu kolayca gösterebilirdi ona. Tıpkı kendi kendine yasaklamak zorunda olduğu şey karşısında sinirden titreyen ikiyüzlü kişi gibi o da kıza sövüp sayar. Huxley, onu haksız konuma itelemekle, toplumsal eleştiriyle arasına bir mesafe koymuş olur. Romanda bu eleştiriyi asıl yüklenen kişi "Alpha artı"lardan biri olan ve kendi koşullandırılmışlığına karşı baş kaldıran Bernard Marx'tir: hem şüpheci hem de duyarlı bir Yahudi karikatürü. Yahudilerin tam uyum sağlamamış kişiler olarak takip ve baskı altında tutulması ve tam da bu nedenle bilinçlerinin zaman zaman toplumsal sistemin sınırlarını aşıyor olması, Huxley'in de bildiği bir durumdur. Bernard'ın eleştirel tutumunun sahiciliğinden kuşku duymaz Huxley. Ama bu eleştirelliğin kendisi de bir tür organik yetersizlikle (*Organminderwertigkeit*), kaçınılmaz bir *inferiority complex* (aşağılık kompleksi) ile açıklanır. Huxley, denenmiş ve güvenilir modellere uygun şekilde, radikal Yahudi entelektüelini, vülger bir snoblukla ve en sonunda da utanç verici bir ahlaki korkaklıkla suçlamaktadır. Ibsen'in Gregers Werle'yi ve Stockmann'ı icat etmesinden, hatta aslında Hegel'in tarih felsefesinden bu yana, burjuva kültür politikası, bütünselliği görebilen ve eni konu değerlendiren bir anlayış adına, başka türlüsünü isteyen kişiyi karşı çıktığı bütünün hem gerçek çocuğu hem de bir doğum hatası olarak sergilemiş ve hakikatin -ister ona rağmen, isterse onun içinde- yine de elbette bütünde yattığını vurgulamıştır ısrarla. Roman yazarı Huxley bu yaklaşımla dayanışma içindedir, kültür peygamberi Huxley ise bütünden nefret eder. Evet, Gregers Werle tam da kurtarmak istediklerinin sonunu getiriyordur ve genelleşmiş aptallığın dışına çıktığı için kendini daha akıllı sanmaya başlayan Bernard Marx'ın kibrinden muaf insan da yoktur. Ama

olguları dışardan, tarafsız, bağımsız ve üstün bir konumdan gözleyen, yadsımanın sınırlılığını ve diyalektiğin vardığı sonuçları aştığını iddia eden bakış da, tam da böyle yaptığı için, ne hakikatin ne de adaletin bakışıdır. Adil bir yaklaşım, daha iyi olanın kendi yetersizliğinden ötürü daha kötüye taviz vermek zorunda kalmasından memnunluk duymamalı, öfkesini bilemek için bu yetersizlikten yeni bir güç almalıdır. Huxley'de olumsuzluk iktidarsız kılınmak istendiği için, ortaya sürdüğü kuvvetler de küçümsenmektedir; gelgelelim, böyle bir tavrın sonucunda, diyalektiğin karşısına olumlu ve mutlak diye dikilen şey de aynı ölçüde iktidarsız çıkmaktadır. "Vahşi"nin, dünya denetçisi Mond ile yaptığı belirleyici görüşmede, *"what you need is something with tears for a change"* (sizin artık gözyaşlarıyla dolu bir şeye ihtiyacınız var) derken kendi acısını kasıtlı ve kışkırtıcı bir tarzda yüceltmesi, dikkafalı bireyciliğin tipik bir özelliğinden ibaret sayılamaz; asıl yaptığı, gelecekteki kurtuluşun ancak acı pahasına mümkün olacağını kabul eden Hıristiyan metafiziğini öne çıkarmaktır. Ama roman, her şeye rağmen, Hıristiyan kurtuluşunun ortaya çıkmasına fırsat vermeyen bir aydınlanmış bilinçle belirlenmiştir ve sonuçta acı çekme kültürü de kendi başına saçma bir amaç haline gelir. Karanlık güçlerle bağı Huxley'in de gözünden kaçmış olamayacak bir estetizmin manyerizmidir bu: Hedonist ve mütevekkil dünya denetçisi karşısında "Vahşi"nin savunduğu "Tehlikeli yaşa!" (Nietzsche) sloganı, yine böyle bir dünya denetçisi olan Mussolini'ye pek uygun düşerdi.

Dünya denetçisinin yasaklamış olduğu bir biyoloji makalesiyle ilgili açıklamalarının bir yerinde, romanın fazlasıyla pozitif çekirdeği açıkça ortaya çıkmaktadır: "Yüksek kastların içindeki bazı daha huzursuz zihinlerin koşullanışını kolayca bozabilecek türden bir fikir - En Yüce İyilik olan mutluluğa inançlarını yitirmelerine ve bunun yerine hedefin daha ötelerde, bugünkü insani alanın dışında bir yerde olduğuna inanmalarına; yaşamın amacının refahı sürdürmek değil, bilinci bir şekilde yoğunlaştırmak ve inceltmek, bilgiyi artırmak olduğunu düşünmelerine yol

açabilir." İdealin böylesine soluk ve seyreltik, aynı zamanda da kurnazca ve dikkatli formüle edilmiş olması, çelişkiden arınmasına yetmiyor. "Bilinci yoğunlaştırmak ve inceltmek" ya da "bilgiyi artırmak" ifadeleriyle, tin mutlaklaştırılmakta ve fazlaca dolaysız bir karşıtlık halinde praksisin ve maddi ihtiyaçların giderilmesinin karşısına dikilmektedir. Oysa her türlü tin, tanımı gereği toplumsal yaşam sürecini ve özellikle de işbölümünü varsayar; ve bütün tinsel içerikler de "gerçekleşmek" için varoluşa bağımlı oldukları ölçüde aynı zamanda praksise yönelik zımni bir talimattırlar. Dolayısıyla, tini maddi ihtiyaçların karşısına koşulsuz ve zaman dışı bir karşıtlık halinde çıkarmak, işbölümüne dayalı ve parçalanmış olan durumu ideolojik olarak ebedileştirmek demektir. Tarihte tasarlanmış bütün tinsel şeylerin -dünyadan en uzak, en kaçak düşlerin bile- nesnel içeriklerinde maddi dünyanın dönüştürülmesi vardır. Her türlü heyecan, her türlü içsellik ya sonuçta dışsal bir şeye yönelir, ya da ne kadar yüceltilmiş olsa da böyle bir yönelişi bulunmaması halinde salt görünüşe, gerçek dışılığa dönüşüp yozlaşır. Huxley'in neredeyse bir "değer” haline getirdiği Romeo ile Juliet'in kendinden geçmiş tutkuları bile kendine yeterli, kendi başına var olan bir şey değildir aslında; ruhun bir pozundan ibaret kalmayıp tinsel olabilmesi için tinselliği aşıp bedensel birleşmeye yönelmesi gerekiyordun Huxley, aslında tüm anlamı bedensel birleşme olan "özlem" kavramıyla istemeden de olsa sezdirir bunu. Çünkü "Bülbüldü, tarla kuşu değil"in güzelliği cinsiyet sembolizminden ayrılamaz. *Tageliedi*{30} sırf aşkınlığı uğruna yüceltirken, bu aşkınlığın öylece yerinde durmayıp tatmin edilmek istediğine kulak vermemek, *Cesur Yeni Dünya'nı*n fizyolojik olarak ölçülüp biçilmiş, başlı başına bir amaç olarak tutulamayan her türlü büyüyü yok eden cinselliği kadar boştur. Bugünün utanç kaynağı, maddi kültür denilen şeyin tinsellik karşısında ağır basması değildir; bundan yakman Huxley hiç de hoşlanmayacağı yoldaşlar bulacaktır kendine: bütün etkisizleştirilmiş mezhep ve dünya görüşlerinin "amigoları". Oysa asıl saldıracağı şey, bir yanda bilinç ile öte yanda bu bilincin özünün gerektirdiği toplumsal

gerçekleşme arasındaki o yine toplumsal olarak dayatılmış ayrım olmalıydı. Tinsellikle maddilik arasında tam da Huxley'in *philosophia perennis'*iyle (ebedi felsefe) oluşturduğu bu karşıtlığın *('Chorismos*) kendisi, yani ' *faith in happiness"* (mutluluğa inanç) yerine belirsiz ve soyut bir *"goal somewhere beyond'un* (ötede bir hedef) geçirilmesi, Huxley açısından da dayanılmaz olan şeyleşme durumunu güçlendirir, maddi üretim sürecinden koparılmış ve iğdiş edilmiş bir kültüre yol açar. "Maddi ve fikri ihtiyaçlar arasında ayrım yapılacak olursa," diye yazmıştı Horkheimer, "o zaman hiç şüphesiz maddi ihtiyaçların giderilmesine öncelik vermek gerekir, çünkü bu ... toplumsal değişimi de içerir. Deyim yerindeyse, bütün insanlara iyi yaşam koşulları sağlayan adil toplumu da kapsar. Bu da sonuçta tahakküm denen şerrin ortadan kaldırılmasıyla aynı şeydir. Yalıtılmış fikri talepleri vurgulamak ise gerçek bir saçmalığa götürecektir. Özleme hakkını, aşkın (transandantal) bilgi hakkını, tehlikeli yaşam hakkını mantıksal olarak geçerli kılmak mümkün değildir. Kitle kültürüne karşı mücadele, ancak onunla toplumsal haksızlığın sürmesi arasındaki bağlantıyı göstererek verilebilir. Cikleti metafizik eğilimi azaltıyor diye suçlamak gülünç kaçardı; buna karşılık Wrigleys'in gelirinin ve Chicago'daki sarayının belli bir toplumsal işlevin karşılığında elde edildiğini göstermek pekâlâ mümkündür: insanları kötü koşullara razı etmek ve eleştiriden alıkoymak. Açığa çıkarılması gereken, cikletin metafiziğe zarar verdiği değil, tersine, kendisinin metafizik olduğudur. Kitle kültürünü insanlara çok şey veriyor ya da hayatlarını fazla güvenli kılıyor diye eleştirmiyoruz (Lutherci tanrıbilime bırakabiliriz bu işi); insanların sadece çok az ve çok kötü şeyler edinebilmesine, her tarafta korkunç bir yoksulluk içinde yaşayan yığınlar bulunmasına, insanların haksızlığa razı olarak yaşamasına yardım ettiği için eleştiriyoruz; dünyayı çaresiz durumda bıraktığı, bir yandan muazzam felaketler beklenirken bir yandan da kurnaz seçkinlerin güya barışı sağlayacak şüpheli anlaşmalar yapmasının umulduğu bir ruh haline hapsettiği için eleştiriyoruz." İhtiyaçların tatmin alanını dengelemek için

Huxley'in onun karşısına çıkardığı şey, burjuvazinin "daha yüksek" diye nitelediği alana kuşku uyandıracak ölçüde benzemektedir. Bunu yaparken hiç değişmeyen, biyolojik denebilecek bir ihtiyaç kavramından hareket ediyor. Oysa her insani ihtiyacın somut biçimlenişi tarihsel olarak belirlenir. Zaten günümüzde ihtiyaçların statik bir nitelik göstermesi ve hep aynı şeyin yeniden üretimine takılıp kalması da maddi üretimin bugünkü karakteri karşısında bir refleksten, piyasa ve rekabet ortadan kalktığı halde mülkiyet ilişkilerinin hâlâ sürmesi yüzünden durağan bir nitelik edinen üretimin bir yansımasından ibarettir. Bu statik durum sona erdiğinde, ihtiyaç da bambaşka bir görünüm kazanacaktır. Üretim koşulsuz ve sınırsız bir şekilde doğruca ihtiyaçların, özellikle hâkim sistem tarafından üretilmiş bulunan ihtiyaçların karşılanmasına yönelik olarak düzenlendiğinde, ihtiyaçların kendisi de temelden değişir. Gerçek ve sahte ihtiyacın ayırt edilemez oluşu bugünkü dönemin asli bir özelliğidir. Yaşamın yeniden üretimi ile baskı altına alınışı bir ittifak ya da birlik oluşturuyor günümüzde, bütünün bir yasası olarak anlaşılabilen ama tekil tezahürlerde kavranamayan bir birlik. Bir gün gelecek, kültür endüstrisinin yarattığı çöp yığınına ve daha ciddi endüstrilerin sunduğu o acınası "yüksek kaliteli" mallara insanların ihtiyacı olmadığı anlaşılıverecek. Örneğin, barınma ve beslenmenin yanı sıra sinemanın da işgücünün yeniden üretimi için gerekli olduğu düşüncesi, insanları işgücünün yeniden üretilmesine yönlendiren ve ihtiyaçlarını piyasaya yapılan arzın ve toplumsal denetimin çıkarlarıyla uyumlu olmaya zorlayan bir dünyada "doğru"dur sadece. Özgürleşmiş bir toplumun Lametta'daki kötü tiyatro oyunculuğunu ya da Devory'nin berbat çorbalarını arzulayacağını düşünmek saçmadır. Çorba ne kadar iyiyse, Lametta'dan vazgeçmek de o kadar zevkli olur. Kıtlık ortadan kalkınca, ihtiyaçla tatmin arasındaki ilişki de değişecektir. Bugün, piyasa dolayımından geçip donmuş bir biçim alan ihtiyaca göre üretme zorunluluğu herkesi işbaşında tutmanın en önemli yollarından biridir. İktidarını daha çok kendi kurbanlarının ihtiyaçları sayesinde sürdüren bir varoluşun sınırlarını aşacak herhangi bir

şey düşünmek, yazmak, yapmak ve etmek yasaktır. İhtiyaçları giderme mecburiyetinin değişmiş bir toplumda hâlâ pranga işlevi görmeye devam edeceği düşünülemez. Bugünkü toplum kendisine özgü ihtiyaçları karşılamada fazlasıyla yetersiz kalmış, ama buna karşılık söz konusu ihtiyaçlar sayesinde üretimi kontrol altında tutmayı bilmiştir. Hem çok pratiktir, hem de irrasyonel. Meta üretiminin içine battığı irrasyonelliği yok eden ama ihtiyaçları karşılayabilen bir düzen, burjuvazinin yarar gütmeyen *l'art pour l'art* (sanat için sanat) tavrında bile yansımasını bulan pratik zihniyeti de yok edecektir. Üretim ile tüketim arasındaki bugüne taşınmış antagonizmin yanı sıra, bunların en son birlikteliği olan devlet kapitalizmini de aşar bu düzen ve Kari Kraus'un ifade etmiş bulunduğu bir fikre yakınlaşır: "Tanrı insanı tüketici ya da üretici olarak değil, insan olarak yaratmıştır." İşe yaramama utanılacak bir şey olmaktan çıkar o zaman. Uyum sağlama anlamını yitirir. Üretim çarpıtılmış değil, gerçek anlamda etkiler ihtiyacı: Tatmin olamamışın yararsız şeylerle avutulması yerine, tatmin olmuş bulunanın evrensel yararlılık ilkesine bağımlı kalmadan dünyayla ilişki kurabilmesini sağlar.

Huxley sahte ihtiyacı eleştirirken mutluluğun nesnel olduğu fikrini korumaktadır. *"Everybody's happy now"* (Şimdi herkes mutlu) cümlesinin hiç durmadan duyarsızca tekrarlanması en şiddetli suçlama halini alır. Reddetme ve aldatmaya dayalı bir düzende yetişen, muhayyel ihtiyaçları bu düzen tarafından biçimlendirilmiş insanlar için söz konusu ihtiyaçların tatmini anlamına gelen mutluluk gerçekten de kötüdür, toplum makinesinin bir eklentisinden ibarettir. Üzüntüye katlanamayan bütünleşmiş bir dünyada Romalılara mektuptaki (xiii. 15) "Ağlayanla birlikte ağlayın!" buyruğu her zamankinden daha geçerli olmuş, ama "Neşeli insanlarla birlikte siz de neşelenin!" korkunç bir alay haline gelmiştir: Düzenin düzen altında yaşayanlara tanıdığı neşe olanağı, sefaletin ebedileştirilmesinden beslenir. Dolayısıyla, yalnızca sahte mutluluğu reddetmek bile yıkıcıdır. Lenina'nın budalaca bir filmi tiksindirici bulan "vahşi" âşığına, *"Why did he go out of*

his way to spoil things?" (Ne diye böyle her şeyi berbat edecek şekilde davrandı?) diye tepki göstermesi, yoğun bir körleşme ortamının tipik belirtisidir. İnsanların elinden böyle mutlulukları almamak gerektiği, tam da onu insanların elinden alanların dağarcığındaki bir özlü söz olmuştur her zaman. Ama öte yandan, Lenina'nın öfkelenişinin tasviri, Huxley'in kendi anlayışına yöneltilecek eleştiriye de bir dayanak sağlar. Huxley, geleneksel kültür ölçülerine göre öznel mutluluğun hiçliğini ortaya koymakla, mutluluğun kendisinin de hiçliğini gösterdiğini sanmaktadır. Mutluluğun yerini, mutluluk ile nesnel iyinin uzlaşamayacağını söyleyen ve geleneksel din ile felsefeden damıtılmış bir ontoloji alıyordur burada. Mutluluktan başka bir şeyin peşinde olmayan toplumun kaçınılmaz olarak varacağı yer "delilik"tir, makineleşmiş hayvanlaşmadır. Ama Lenina'nın fazla heyecanlı bir savunma yapması güvensizliğini belli eder; onunki gibi bir mutluluğun kendi tanımına göre bile mutluluk olmadığından duyduğu şüpheyi ve bu çelişki yüzünden mutluluğun da sakilleştiğini ortaya koyar. Sözü geçen filmdeki aptallığı -ve dolayısıyla filmden hoşlanan izleyicinin "nesnel çıkışsızlığını"- kavramak için içtenliksiz bir sofulukla *(pharisäisch)* Shakespeare'i hatırlamak gerekmez. Filmin zaten mevcut olanı kopyalayıp güçlendirmekten ibaret özü; çocuksulukla bir tutulan boş zaman açısından bile göze batacak kadar gereksiz ve anlamsız oluşu; kopyalama realizmi ile resim olma iddiasının bağdaşmazlığı - bütün bunlar, dogmatikçe zikredilen *vérités éternelles*'e (ebedi hakikatlere) başvurmadan, filmin kendisinden de çıkmaktadır zaten. Huxley'in onca zahmetle çizdiği *circulus vitiosus'*ta (kısır döngüde) boşluklar bulunması fantezi kurmaktaki yetersizliğinden değil, öznel olarak mükemmel, ama nesnel olarak çelişkili bir mutluluk tasavvurundan kaynaklanıyor. Eğer salt öznel olana yönelik eleştirisi geçerliyse, nesnel insani beklentilerden koparılmış olarak tasarladığı salt nesnel mutluluk fikri de ideolojik olmaktan kurtulamaz. Geçersizliğe yol açan, katı bir seçenek halinde şeyleştirilmiş öznellik- nesnellik ayrımıdır. Kitabın ahkâm kesici (*raisonneur*) tipi olan ve şeytanın avukatlığını yapan,

Cesur Yeni Dünya'daki en dikkat ve şimşek çekici (*exponiert*) bilinci canlandıran Mustafa Mond, bunun alternatifini de formüle eder. "Vahşi"nin dile getirdiği, insanın topyekûn uygarlık karşısında değersizleşeceği itirazına şu cevabı verir: "Ne kaybedecek ki değersizleşirse? Mutlu, çok çalışan, mallar alıp tüketen bir yurttaş olarak mükemmel durumda insan. Tabii eğer sen bizimkinden farklı bir standart seçiyorsan, değersizleştiğini söyleyebilirsin belki. Ama bir postüla kümesine bağlanmak zorundasın sen de." Hazır eşya gibi fabrikada üretilip tüketicinin tercihine sunulan bu "iki postüla kümesi" imgesindeki görecilik (*relativismus*) belirgindir: Hakikat sorunu, bir "eğer şöyle ise, o zaman böyle," ilişkisine dönüşmektedir. Huxley'in yalıttığı derinlik ve içsellik değerleri de pragmatikleşmenin kurbanı olur burada. "Vahşi", kendi anlattığına göre, zahitçe bir anında, hava müthiş sıcakken kollarını açıp bir kayaya yaslanmış, çarmıha gerilmenin nasıl bir şey olduğunu hissetmeye çalışmıştır. Açıklama istendiğinde şu garip cevabı verir: "Çünkü bunu yapmam gerektiğini hissettim. İsa dayanabildiğine göre. Ve sonra, eğer insan yanlış bir şey yapmışsa ... Bir de mutsuzdum, bu da başka bir nedendi." Muhatabı, "Vahşi"ye, dinsel maceraları yani acı çekmeyi seçmiş olması için bundan başka bir gerekçe bulamıyorsa eğer, bu durumda uyarıcı ve her şeye iyi gelen bir madde olan *Soma*'dan alarak depresyonlarını iyileştirmenin daha makul olacağını söyleyince "Vahşi" de pek karşı çıkamaz. Akıldışı biçimde mutlaklaştırıldığında fikirler dünyası da sadece var olan şeylerin durumuna düşürülmüş olur. Ve bu haliyle de sadece ampirik normlar aracılığıyla gerekçelendirilmek ister hep: Tam da olumsuzlama iddiasında olduğu o mutluluk tarzı için yazılmış bir reçete haline gelir.

Nesnel anlam ile öznel mutluluğun oluşturduğu kaba alternatif, bunların birbirini dışladığı tezi, romanın vardığı gerici konumun felsefi temelidir. Bir yanda mutluluğun barbarlığı ile öte yanda nesnel olarak daha yüksek ve kendi içinde mutsuzluğu barındıran bir durum olan kültür arasında seçim yapmak zorunludur buna göre. "Doğaya ve topluma egemen

oluşun durmadan ilerleyişi", diye bir yorum getirmişti Marcuse, "hem fiziksel hem de psikolojik her türlü aşkınlığı bertaraf eder. Karşıtlığın bir yanının genel başlığı olarak kültür, karşılanmamış istekte, özlemde, inançta, acıda, kısacası var olmayan ama gerçeklikte izini bırakan şeyde ortaya koyar kendini. Ama bu, kültürün mutsuzlukla beslenmesi demektir." Anlaşmazlığın merkezinde, biri olmayınca ötekinin de olmayacağını söyleyen kısa ve kesin bir mantıksal ayrıklık (*Disjunktion*) vardır: Ölüm koşullanması olmadan teknik, yönlendirilmiş çocuksu gerileme (*regression*) olmadan ilerleme olamaz. Ancak, ayrıklığın kendisinde ifade edilen düşüncenin dürüstlüğü ile ideolojinin vicdani zorlamasını ayırt etmek gerekiyor. Bugün ancak konformizm, nesnel deliliği tarihsel gelişmenin geçirdiği bir kazadan ibaret saymaya razı olabilir. Gerileme, tahakkümün tutarlı gelişmesinin asli bir boyutudur. Kuram, pek safiyane ve iyicil bir seçme özgürlüğü içinde, tarihsel gelişmede kendisine uygun gelen şeyi benimseyip geri kalanları bir kenara itemez. Tekniğe karşı "olumlu bir tutum" almayı, ama aynı zamanda ona bir anlam verilmesi gerektiğini savunan bir "dünya görüşü" oluşturma çabaları dekoratif oyalamalardır ve ancak çok şüphe götürür cinsten bir çalışma sevdası için yararlı olabilir. Ama *Cesur Yeni Dünyanın* herkese ve her şeye uyguladığı baskı, tanım gereği, onu bir kâbusa dönüştüren bu ölüm benzeri durgunlukla bağdaşmaz. Bütün baş kişilerin, hatta Lenina'nın bile, öznel çözülme belirtileri göstermesi boşuna değildir. Ya biri ya öbürü modeli *(das Entweder-Oder)* yanlıştır. Buruk bir hoşnutlukla ortaya konan kusursuz içkinlik (*Immanenz)* durumu kendi kendini aşkınlaştırır (*transzendieren*) - ama dışarıdan getirilen birtakım arzulanır ve arzulanmaz öğelerin verimsiz bir karışımı sayesinde değil, kendi nesnel doğası sayesinde. Tarihsel eğilimin insanları aşarak gerçekleştiğinden Huxley de haberdardır. Onun gözünde bu eğilim, ortada hiçbir amaç kalmaksızın kendini salt araç haline getiren öznenin kendine yabancılaşması ve tam anlamıyla dışlaşmasıdır. Ama Huxley de meta fetişizmini bir fetiş haline getirmektedir. Meta olma niteliği onun için

kendinde var olan bir şey, ontik bir nitelik haline gelir ve bütün bu büyücülüğü salt bir düşünüm biçimi, insanın kendisi hakkındaki yanlış bilinci olarak açığa çıkarmak ve ekonomik temeliyle birlikte dağılıp gideceğini göstermek yerine, buna teslim olur. *Cesur Yeni Dünya*'daki fantastik gayri insaniliğin aslında insanlar arasındaki bir ilişki, kendinin bir ilişki olduğunu unutan bir ilişki, bir toplumsal çalışma ilişkisi olduğunu görmekten kaçınır, tamamıyla şeyleşen insanın kendine karşı körleşmiş insan olduğunu kabul etmez. Bunun yerine, "insanla makinenin çatışması" gibi analiz edilmemiş yüzeysel görüngülerin peşine takılır. Romantik ve dar kafalı küçük burjuva eğilimine uyup suçu teknikte bulur. Oysa, asıl anlamı çalışmanın ortadan kalkması olan teknikle ilgili bir şey değildir bu, tekniğin toplumsal üretim ilişkileriyle iç içe geçmesinin (*Verfilzung*) bir sonucudur (ve böyle olduğu da roman boyunca hep belli eder kendini). Hatta bugün sanatla kitlesel üretimin bağdaşmaz oluşu da tekniğin kendisinden değil, akıldışı biçimde sürüp giden bu toplumsal ilişkilerin bireyleşme iddiasına (Benjamin'in deyişiyle "ayla"ya) sarılmak zorunda oluşundan kaynaklanmaktadır - oysa "ayla"nın hakkı da ancak onu ihlal etmekle verilebilir. Hux- ley'in tekniği suçlarken belirttiği aracın amaçtan bağımsızlaşması bile, amaçları yok etmeye yetmez. Özellikle, bilincin bilinçdışı (*bewusstlos)* yollardan ilerlediği[31] sanatta, araçlarla körlemesine oynanan oyunun birtakım amaçlar koyup bunları geliştirmesi mümkündür. Araç ile amaç ya da insanlık ile teknik arasındaki ilişki ontolojik önceliklere göre düzenlenemez. Böyle bir alternatif, insanlığın içinde bulunduğu felaketten çıkmak için çaba göstermemesi demektir. İnsanlık, Huxley'in kendisinin bile şüpheyle karşıladığı bir mitolojiye geri dönüş ile bilinci tamamıyla özgürlüksüz kılan ilerleme arasında bir seçimle karşı karşıya bırakılmaktadır. Sistemin kolektif zorlaması tarafından özümsenmeye ve olumsal bireyselliğe indirgenmeye direnebilen bir insan kavramına yer kalmaz böylece. Totaliter dünya devletini mahkûm edip de bu totalitarizme yol açmış bireyciliği retrospektif biçimde yücelten kurgulamanın kendisi de

totaliterdir. Başka bir çıkış yolu bırakmayan bu düşünce, özümsenemeyen her şeyin ortadan kaldırılmasını ima etmektedir zaten ve bu da Huxley'in haklı olarak dehşete kapıldığı bir şeydir. Burjuvaca bir düşünce olan ve romanın bir yankısı gibi kendini duyurmaya devam eden "Bir şey yapılamaz" anlayışının pratik sonucu, totaliter Cesur Yeni Dünya' ların "Ayak uydurmak zorundasın" şeklindeki o haince buyruğundan başka bir şey değildir. Eğilimin monolitik niteliği ve romanda ele alındığı şekliyle ilerleme kavramının çizgiselliği, "tarih öncesi"ndeki üretici güçlerin gelişme tarzındaki sınırlılıktan gelmektedir. Negatif ütopyanın kaçınılmaz görünmesi de, üretim ilişkilerindeki bu sınırlılığın (yani üretim aygıtının kâr amacı uğruna yüceltilişinin) bizatihi teknik ve insani üretici güçlerin özelliği olarak geri yansıtılmasından kaynaklanıyordur. Huxley tarihin entropisi kehanetinde bulunurken, sofuca bir heyecanla karşı çıktığı toplum tarafından zorunlu olarak yayılan bir yanılsamaya kaptırmaktadır kendini.

Pozitivist anlayışı eleştirir Huxley. Ama kendi eleştirisi de şoklarla sınırlı kaldığı, deneyimin dolaysızlığına gömüldüğü ve toplumsal yanılsamayı hiç sorgulamadan olgu saydığı için, Huxley de pozitivistleşmektedir. Rahatsız bir tonla konuşsa da, kültürün kaçınılmaz çöküşünden yakınmakla, kınanan tahakkümün sağlamlaştırılması için bahaneler üretmiş olan betimlemeci kültür eleştirisiyle temelde uyum içindedir. Uygarlık kültür adına barbarlığa geçmektedir. Huxley ise antagonizmalar göreceği yerde, teknik rasyonelliğe özgü, kendi içinde çelişkisiz bir tür bütünsel özne (*Gesamtsubjekt*) ve buna uygun olarak da basit bir topyekûn gelişme tasarlar. Böylesi tasarımlar bugünkü kültürel yüzeyin parçası olan şu "evrensel tarih" ve "yaşam tarzı" fikirleriyle ilişkilidir. Huxley topyekûn tekdüzeleşmenin keskin bir fizyonomisini ortaya koymuştur gerçi, ama bunun belirtilerinin antagonistik bir özün dışavurumu olduğunu, totalité eğilimini barındıran tahakkümün basıncı olduğunu açığa çıkaramamıştır. Huxley *"everybody's happy nowadays"i* (herkes mutlu bugünlerde) küçümser; ama kendi tarih anlayışının özü de

derinlemesine konformisttir. Bu anlayış, içeriğini oluşturan olaylardan çok, biçimiyle ele verir kendini. Kesintisiz ilerleme görüşünün liberal yaklaşımından farkı, konuya bakış tarzında değil, vurgulardadır sadece. Benthamcı bir liberal gibi Huxley de mümkün en fazla insan için mümkün en fazla mutluluğun olabileceğini öngörür - böyle bir gelişmeden hoşlanmasa bile. Cesur Yeni Dünya'yı mahkûm ederken, kitapta alaya alınan insan sağduyusuna başvurur kendisi de. Bu yüzden roman boyunca Huxley'in hiç de sevmediği yıpranmış bir dünya görüşünün analiz edilmeden kalmış uğrakları çıkar karşımıza. Geçici ve felaket getirici tarihin değersizliğinin karşısına diktiği şey, hiç değişmeyendir: *philosophia perennis*, fikirler göğünde sonsuzca parıldayan güneş. Buna uygun şekilde, dışsallık ve içsellik de ilkel bir tezat oluşturmaktadır: İnsanlara yapay üremeden hızlandırılmış yaşlanmaya kadar her türlü kötülük yapılırken, birey kategorisi tartışmasız bir saygınlığa sahiptir. Üzerinde düşünülmemiş bireycilik öne çıkar böylece, sanki romanın ele aldığı dehşet, bireyci toplumun doğurduğu bir ucube değilmiş gibi. Tek insana özgü kendiliğindenlik tarihsel süreçten ayıklanıp çıkarılır, buna karşılık birey kavramı da tarihten koparılarak bir *philosophia perennis* parçası haline getirilir. Özü itibariyle toplumsal bir şey olan bireyleşme yeniden değişmez bir doğaya dönüşür. Doruk noktasındaki burjuva felsefesi, bireyin de suç ortağı olduğunu kavrayabiliyordu - Huxley'de bu kavrayışın yerini, bireyin psikolojizm aracılığıyla ampirik olarak eşdüzeyleştirilmesi almıştır. Hâkimiyetiyle saygı duymaya çağırmaktan çok karşı çıkmaya kışkırtan bir geleneğin izinde, birey bir fikir olarak sonsuz ölçüde yüceltilmekte, ama bir yandan da tek tek her insan, düş kırıklığı romantizminin müritleri tarafından ahlaki iflasla suçlanmaktadır. Bireyin hiçliğine dair, toplumsal anlamda doğru olan bilgi, özel yaşamın aşın yüklenmiş bireyine yönelik bir suçlamaya dönüşüyordun Huxley'in bütün yapıtında olduğu gibi bu kitabında da, bireyin ikame edilebilirliği ve aslında gerçek bir benlik değil de toplumun "karakter maskesi" oluşu, mutlaklaştırılmış bireyin kendi suçu

olarak görünür. Bütün bu olgular, bireyin sahici olmayışıyla, ikiyüzlülüğüyle, darkafalı bencilliğiyle, başka bir deyişle, incelikli ve betimleyici bir ego psikolojisinin takım taklavatıyla açıklanır. Gerçek burjuva zihniyetiyle tam bir uyum içinde, birey hem her şeydir Huxley için - çünkü bir zamanlar mülkiyet hakları sistemenin temel ilkesini oluşturmaktaydı; hem de hiçbir şey - çünkü mülkiyetin sadece taşıyıcısı olarak mutlak biçimde ikame edilebilecek bir öğedir. Bireycilik ideolojisinin kendi hakikatsizliği için ödemek zorunda olduğu bedeldir bu. Romandan, coşkuyla önerdiği insanlığın kabullenemeyeceği ölçüde nihilistçe bir ders çıkıyordur ancak.

Ama burada, tam da pozitivistçe vurguladığı olgulara haksızlık etmektedir Huxley. Bütün ayrıntılandırılmış ütopyalar gibi, onunki de boşuna zahmettir. Olaylar başka türlü gelişmiştir ve böyle olmaya da devam edecektir. Başarısızlığa uğrayan şey, ayrıntılı ve kesin düşgücü değil, uzak geleceğe yönelen bakışın kendisidir; var olmayanın somut biçimini önceden görme çabası, ölçü bilmez var sayışın iktidarsızlığına yenik düşmüştür. Diyalektiğin antitez uğrağı, vargı mantığıyla (*konsequenzlogisch*), örneğin aydınlanmanın üst kavram olarak görülmesiyle, sihirbazların yaptığı gibi bir anda yok edilemez. Bunu yapmaya kalkan bir yaklaşım diyalektik hareketin yakıtını sağlayan şeyi yok ediyor demektir: öznenin dışında kalanı, "tinsel" ve kendisi için saydam olamayanı. Ayrıntılarıyla betimlenen ütopya materyalist ve teknolojik öğelerle ne kadar desteklenmiş, doğabilimsel açıdan ne kadar doğru olursa olsun, özdeşlik felsefesine, yani idealizme bir geri dönüştür. Bu yüzden, Huxley'in öngörülerinin hedeflediği ironik "tamlık ve yanlışsızlık", yanlış yollar gösterir ütopyaya. Kendi bilincine sahip olmayan topyekûn aydınlanma kavramı kendi karşıtına, yani akıldışına doğru ne kadar güvenle yürürse yürüsün, bunun olup olmayacağı ve orada durup durmayacağı bu kavramın kendisinden çıkarsanamaz. Ufukta beliren politik felaketler teknik uygarlığın kaçış yolunu etkileyecektir. *Maymun ve Öz* kısmen aceleye getirilmiş bir çabadır: atom

fiziği hakkındaki bilgi eksikliğinden değil, çizgisel tarih anlayışından kaynaklanan ve bu yüzden de düzeltmelerle, ek malzemenin işlenmesiyle halledilemeyecek bir hatayı giderme denemesi. *Cesur Yeni Dünya'* daki tahminlerin mantığı fazla basitse eğer, geleceğe ilişkin ikinci kitaptakiler de (örneğin şeytan dini) ihtimal dışı oluşun damgasını taşımaktadır. Üslubuyla gerçekçi olan bir romanın içinde, bu durumu felsefi alegoriye birtakım göndermeler yaparak savunmak pek mümkün değildir. Ama yaklaşımın ideolojik bağlılığı, kaçınılmaz düşünüş hatalarıyla öcünü alacaktır. Böyle bir tutum, ister istemez, kâra dayalı ekonominin sürmesini kesinlikle kendi çıkan için değil de, insanlar için desteklediğini ciddiyetle iddia eden büyük burjuvazinin tutumuyla akrabadır. Bu yaklaşıma göre, insanlar sosyalizm için yeterli olgunluğa sahip değildir. Çalışmak zorunda olmazlarsa, zamanlarını nasıl geçireceklerini bilemezler. Böylesi yavanlıkların içyüzünü ele veren, sadece kullanım biçimleri değildir; aynı zamanda içeriksiz şeylerdir bunlar, çünkü hem "insanları" verili kabul ederek şeyleştirirler, hem de gözlemciyi boşlukta yüzen çıkarsız bir merci halinde gökyüzüne taşırlar. Ama böyle bir soğukluk, Huxley'in düşünsel yapısının en derin katmanlarında da hissettirir kendini. Gerçekleşmiş ütopyanın insanların başına getireceği felaket konusunda tamamıyla kurgusal bir endişe duyan Huxley, ütopyanın yolunu kesen çok daha acil ve gerçek bir felaketi görmeye yanaşmaz. Açlık ve dert dünyadan kalktığında insanlara ne olacağını dert etmek boş bir iştir. Çünkü her ne kadar Huxley bu uygarlıkta zaten ilke olarak hiçbir zaman ulaşılamayacak bir masal ülkesinin sıkıcılığından daha beter bir şey görmese de, dünyadaki açlık ve dert aslında tastamam bu uygarlığın mantığının ürünüdür. Feci durumlar karşısında gösterilen bütün o öfkeye karşın, Huxley'in temel aldığı tarih kavramının hiç acelesi yoktur. İnsanlara düşen iş, zamana devredilmiştir. Asalakça bir ilişkidir bu. Huxley'in romanı bugünün suçunu gelecek kuşaklara yüklemektedir. Protestanlığın içe bakış ile bastırmayı birleştirmesinden doğmuş uğursuz bir ürün olan "Başka türlü olmayacak"

yansır bunda. İlk günahla lekelenmiş olan insanlık daha iyisini beceremeyeceğinden, dünyayı düzeltme girişiminin kendisi günah haline getirilmiştir. Ama romanın damarlarında akan, henüz doğmamış olanların kanı değildir. Büyük buluşlarla süslenmiş olmasına rağmen başarısız kalışı, temel bir zayıflıktan kaynaklanmaktadır: içi boş şemacılık. İnsanların geçireceği dönüşüm hesaba gelmediği, her türlü tasavvurun öngörüsünden kaçtığı için, kullanılmaktan yıpranmış çok eski devirlerden kalma hiciv tarzı model alınarak bugünün insanının bir karikatürüyle ikame ediliyordur. Geleceğe ait kurgu bugünün sınırsız gücü karşısında boyun eğer. Henüz var olmayan, -Offenbach'ın operetlerindeki tanrılar gibi- mevcut olana benzetilerek komik duruma düşürülür. En uzaktaki şeyin görüntüsünün yerine, opera dürbünü ters çevrilerek bakılan en yakındaki şeyin görüntüsü geçirilir. Gelecekteki olaylardan çoktan olup bitmiş gibi söz eden biçimsel hile, bunların içeriğine iğrenç bir işbirlikçilik katar. Bugünün geleceğe yansıtılmakla içine düştüğü gülünç çirkinlik, kafaların çok büyük gösterildiği natüralist resimlerle aynı gülüşmeleri kışkırtır. O dokunaklı "ebedi insan" kavramı dünün, bugünün ve yarının insan olmayı o kadar hak etmeyen insanına indirgenmeye razı olur. Huxley'in romanında eleştirilmesi gereken, her türlü felsefe ve temsille paylaştığı düşünümsel edilginlik boyutu değil, şu kahrolası sürekliliği berhava edecek bir praksis düşünümü getirememesidir. İnsanlık totaliter dünya devleti ile bireycilik arasında seçim yapmak zorunda değildir. Eğer büyük tarihsel perspektif, sırf kontrol etmek amacıyla gözlemleyen bakışın gördüğü bir seraptan ibaret değilse, yöneleceği soru şudur: Toplum kendi kendisini belirlemeyi başaracak mıdır, yoksa bütün yerküreyi içine alan bir felaket mi yaratacaktır?

Gerçeküstücülüğe Sonradan Bakış

Breton'un manifestolarında ortaya koyulan ama ikincil literatürde de ağırlığını hissettiren ve bugün geçerli olan gerçeküstücülük kuramı, bu hareketi rüyalarla, bilinçdışıyla ve bazen de Jung'un arketipleriyle ilişkilendirir: Bunlar, kolajlarda ve otomatik yazıda, bilinçli ben'in müdahalelerinden arınmış bir imge-diline kavuşuyorlardır. Rüyalar, bu kurama göre, gerçeğin öğelerini tıpkı Sürrealist yöntemin yaptığı gibi kullanmaktadır. Ama eğer hiçbir sanattan kendi kendini anlaması istenemezse -ki sanatın kendini anlaması ile başarısının nerdeyse bağdaşmaz olduğunu söylemek geliyor insanın içinden- sürrealizmi açıklamaya çalışanların da tekrarladığı bu programatik bakışla uyuşmak zorunda değiliz demektir. Zaten sanat yorumlarının, hatta felsefi açıdan sorumlu bir tutum benimseyen yorumların bile en zayıf yanı, yadırgatıcı olanı kavramlaştırıp tanıdık olan aracılığıyla ifade etmek zorunda olmaları ve böylece asıl açıklanması gereken şeyi örtbas etmeleridir. Sanat yapıtının açıklanma isteği, onu ister istemez kendisine kısmen ihanet ettirerek konforizme doğru kaydıran şeydir. Gerçeküstücülük eğer sahiden de Jung'un, hatta Freud'un edebi ve grafik illüstrasyonlarının bir koleksiyonundan ibaret olsaydı, kuramı metaforik bir kılığa büründürmek yerine, söylediği şeyi gereksizce kopyalamakla kalırdı; üstelik o kadar zararsız bir şey olurdu ki, hem anlamı hem de can damarı olan *skandala* da hiç yer kalmazdı. Gerçeküstücülüğü psikolojik rüya kuramına indirgemek, onu resmi olanın düzeyine düşürmek olur. O görmüş geçirmiş "bu bir baba figürüdür" deyişine halinden memnun bir "tamam, biliyoruz" eşlik eder; ve Cocteau'nun da fark ettiği gibi, rüya olduğu baştan kabul edilen bir şey, gerçekliğin görüntüsüne ne kadar hasar vermiş olsa da, kendisine hiç dokunmaz.

Ama konunun hakkını veremiyor bu kuram. Böyle rüya görülmez, hiç kimse böyle rüya görmez. Gerçeküstücü kurgular sadece benziyordur rüyalara, ama işte o kadar. Alışılmış mantığı ve ampirik varoluşun oyun kurallarını geçersiz kılarlar, ama bunu yaparken bağlamından koparılmış tekil nesnelere saygılı kalırlar ve onların bütün içeriğini, özellikle de insani içeriklerini nesnenin biçimine yaklaştırırlar. Bazı şeyler kırılıp parçalanır, yeniden gruplandırılır, ama çözüp yok etme söz konusu değildir. Şüphesiz rüyada da böyledir bu, ama orada nesneler dünyası çok daha fazla kılık değiştirmiş haldedir ve sanatın kendi temellerini sarstığı Gerçeküstücülükteki kadar gerçek olarak sunulmaz. Gerçeküstücülükte rüyalara göre çok daha açık ve ketlenmemiş olarak iş gören özne kendini yok etmeye yönlendirir enerjisini; oysa rüyada hiç enerji gerektirmeyen bir şeydir bu. Ama bu yüzden de Gerçeküstücülükte her şey, deyim yerindeyse, rüyadakinden daha çok nesnelleşmiştir. Rüyada baştan itibaren ortada bulunmayan özne, olup bitenlere perde arkasından nüfuz edip rengini belirler. Bu arada Gerçeküstücülerin kendileri de, insanların serbest çağrışımlarının psikanaliz ortamındayken bile Gerçeküstücü yazma tarzıyla benzeşmediğini fark etmiştir. Hem zaten psikanalitik çağrışımların kendiliğindenliği hiç de öyle kendiliğinden değildir. Ancak çaba gösterirken biçimlenen istençsiz ifadeyi ortaya çıkarabilmek için -Gerçeküstücü sanat şöyle dursun- psikanaliz ortamında bile ne kadar zahmet ve çaba, nasıl bir irade gerektiğini her analist gayet iyi bilir. Gerçeküstücülerin yarattığı dünya-yıkıntılarında gün ışığına çıkan, kendinde *(an sich)* bilinçdışı değildir. Bilinçdışıyla ilişkileri açısından bakıldığında, simgeler fazlasıyla akli görünecektir. Bu türden şifre çözümleri Gerçeküstücülüğün bereketli çoğulluğunu birkaç kanala sıkıştırır, Oidipus kompleksi gibi birkaç kuru kategoriye indirger, Gerçeküstücü sanat yapıtlarından değilse bile bunların ardındaki fikirden fışkıran şiddete ulaşamaz; Freud'un Dali'ye tepkisi de göründüğü kadarıyla bu yöndeydi.

Avrupa'daki felaketin ardından Gerçeküstücülerin yarattığı şoklar gücünü yitirdi. Sanki korkuya hazırlayarak kurtarmışlardı Paris'i: Kentin yıkımı onların merkeziydi. Gerçeküstücülüğü bu açıdan kavramsallaştırmak istersek, psikolojiye değil onun sanatsal yöntemlerine dönmemiz gerekir. Bunlar da montajı model almaktadır kuşkusuz. Gerçeküstücü resim sanatının özgün örneklerinin bile montaj motifleriyle çalıştığını ve Gerçeküstücü şiirde imgelerin birbirinden kopuk bir tarzda peşpeşe eklenmesinin montaj niteliği taşıdığını göstermek hiç de zor olmazdı. Ama bilindiği gibi bu imgeler, kısmen harfi harfine, kısmen de ruhları itibariyle, Max Ernst'in anne babasının kuşağının dönemi olan geç on dokuzuncu yüzyıla ait illüstrasyonlardan kaynaklanmaktadır. Daha 1920'lerde, Gerçeküstücülük dışındaki çevrelerde bu tür resimlerden oluşan (örneğin Alan Bott'un *Our Fathers'ı* - Babalarımız) koleksiyonlar vardı ve izleyici kitlenin gönlünü hoş tutmak için montaj yoluyla yabancılaştırma zahmetine girmeyip Gerçeküstücülüğün yarattığı şoktan -asalakça- pay alıyordu bunlar. Ama hakiki Gerçeküstücülük bu öğelerin yerine alışılmamış olanları geçirdi. İşte eldeki malzemeye -yarattıkları korku sayesinde- alışılmış bir nitelik, bir "Bunu nerede görmüştüm?" duygusu kazandıran da tastamam bu alışılmamış öğelerdi. Dolayısıyla, psikanalizle olan benzerliği bilinçdışının sembolizminde değil, çocukluk deneyimlerini patlamalarla açığa çıkarma girişiminde aramak gerek. Gerçeküstücülüğün nesneler dünyasına ilişkin illüstrasyonlara kattığı, çocukluğumuza ait olan ama yitirmiş bulunduğumuz şeydir: Çocukken baktığımız, daha o zamandan eskimiş bulunan resimli dergiler, şimdi gerçeküstücü görüntülerin yaptığı gibi, yerlerinden fırlayıp üstümüze atılmış olmalıdır. Bunun öznel yanı montaj edimindedir: Tam da o eski algılara benzeyen algılar üretmeye çalışır montaj - belki boşuna çabalamış olur, ama niyeti açıkça budur. İçinden her an bir kıyamet günü zebanisinin fırlayabileceği dev yumurta, biz ilk kez bir yumurta görüp titrediğimizde henüz çok küçük olduğumuz için böylesine büyüktür.

Eskimişlik de bu etkiyi artırır. Kitle üretiminin yörüngesine girmiş modern bir şey için aynı zamanda bir tarihe de sahip olmak paradoks gibi görünür. Onu yabancı kılar bu paradoks ve "Modern Çağın Çocuk Resimleri"nde hem dünyaya hem de kendine yabancılaşmış bir öznelliğin ifadesi haline gelir. Gerçeküstücülükte şok aracılığıyla boşalan gerilim, şizofreni ile şeyleşme arasındaki gerilimdir; bu, daha özgül olarak, psikolojik esin yoğunluğunun gerilimi olmadığını da söylemek demektir. Kendine özgürce sahip çıkan ve ampirik dünyayla ilgili her türlü endişeden muaf olan mutlaklaşmış özne, onu hem kendisine hem de protestosuna doğru geri püskürten topyekûn şeyleşme karşısında ruhsuz ve aslında ölü bir şey olarak belirir burada. Gerçeküstücülüğün diyalektik imgeleri, nesnel özgürlüksüzlük durumundaki öznel özgürlük diyalektiğinin imgeleridir. Bunlarda Avrupa'nın çektiği *Weltschmerz* (dünya acısı) çocuklarını yitiren Niobe gibi taş kesilmiştir; burjuva toplumu var kalma umudunu terk eder onlarla birlikte. Muhtemelen hiçbir Gerçeküstücü, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* adlı eserini okumuş değildir; ama bu kitapta geçen ve daha genel olan "tarih özgürlük bilincindeki ilerlemedir" teziyle birlikte düşünülmesi gereken bir cümle, Gerçeküstücülüğün özünü tanımlar: "Bu yüzden, genel özgürlüğün tek yapıtı ve eylemi ölümdür, içsel kapsamı ve doluluğu bulunmayan ölüm." Bu cümledeki eleştiriyi benimsemiştir Gerçeküstücülük, bu da onun anti-anarşist politik itkilerini açıklar; ama bir yandan da Gerçeküstücülüğün tözüyle bağdaşmayan itkilerdir bunlar. Hegel'in tezi hakkında, böyle bir cümleyle Aydınlanma'nın kendini gerçekleştirerek ortadan kaldırdığı söylenmiştir; Gerçeküstücülüğü kavramanın bedeli de daha düşük değildir: Bir dolaysızlık dili olarak değil, soyut özgürlüğün nesnelerin üstünlüğüne ve dolayısıyla salt doğaya geri dönüşünün tanığı olarak anlamak gerekir onu. Gerçeküstücülüğün montajları gerçek natürmortlardır. Eskimiş şeylerden kompozisyonlar oluşturarak ölü doğa yaratırlar.

İçsel bir şeyin görüntüleri değil, birer fetiştir bunlar (meta fetişleri); öznel bir şey -libido- vaktiyle bu fetişlere yapışarak sabitlenmiştir. İmgelerin çocukluğu geri getirmesi kişinin kendi içine gömülmesi yoluyla değil, bu fetişler aracılığıyla olur. Gerçeküstücülüğün modeli olsa olsa pornografik olurdu. Kolajlarda olup biten, ağzı çevreleyen şehvet gerilimi gibi kaskatı kesilen şeyler, izleyicisinin tatmin anında pornografik bir görüntünün geçirdiği değişikliğe benzer. Kesilip kolajlara yerleştirilen göğüsler, ipek çoraplar içindeki manken bacakları bir zamanlar kısmi dürtüleri harekete geçirip libidoyu uyarmış olan nesneleri hatırlatır hep. {32} Unutulmuş olan şey, ölü bir cisim halinde, aşkın asıl nesnesi olarak kendini gösterir onlarda, aşkın kendisini benzetmek istediği ve bizim de benzediğimiz şeyi açığa çıkarır. Uyanış anının dondurulması olarak gerçeküstücülük fotoğrafla da akrabadır. Ele geçirdiği ganimet ise imgelerdir elbette, ama onları etkisiz kılmak isteyen yerleşik bakışın iddia ettiği gibi bilinçsiz öznenin değişmez ve tarih-dışı imgeleri değil, öznenin en iç çekirdeğinin kendisini dışsal bir şey olarak, toplumsal ve tarihsel bir şeyin taklidi olarak kavramasını sağlayan tarihsel imgeler. "Hadi Joe, o eski havaları çal yine" (Brecht ve Weill'ın *Mutlu Son* adlı eserindeki "Bilbao Şarkısı"ndan bir dize).

Ancak bu açıdan bakılınca Gerçeküstücülük, kendisiyle aynı dönemde ortaya çıkan *Neue Sachlichkeit'ın* (Yeni Nesnellik) tamamlayıcısı olmaktadır. *Neue Sachlichkeit'ın* "süslemecilik suçu" (Adolf Loous'un deyişi) karşısında kapıldığı dehşet, Gerçeküstücü şok tarafından harekete geçirilir. Evin bir tümörü vardır: cumbası. Gerçeküstücülük bu tümörün resmini yapar: Aşın büyümüş bir et parçası çıkıntısı fırlar evden. Modern dönemin çocukluk imgeleri, *Neue Sachlichkeit* akımının kendi nesnemsi yanını ve akılcılığının hep akıldışı kaldığını hatırlatır; bu yüzden de akımın tabu kıldığı şeyin özüdür bu imgeler. *Neue Sachlichkeit'ın* insanlardan esirgediği şeyleri Gerçeküstücülük bir araya toplar; resimlerindeki eğip bükmeler de yasağın arzu nesnelerine uyguladığı şiddete tanıklık eder.

Şekilleri bozarak eskimiş olanı kurtarır Gerçeküstücülük, insanların mutluluk talebinin kendi teknikleşmiş dünyaları tarafından reddedilerek duman olup uçtuğu bir huylar ve mizaçlar albümü oluşturur. Ama eğer bugün Gerçeküstücülüğün kendisi eskimiş görünüyorsa, bunun nedeni, Gerçeküstücülüğün ta kendisi olan fotoğraf negatifinin yakaladığı reddetme bilincini, insanların kendi kendileri için reddediyor olmalarıdır.

Lirik Şiir ve Toplum

Lirik şiir ve toplum üzerine bir konuşma duyurusu birçoğunuzu tedirgin edecektir. Herhangi bir şey hakkında yapılabilecek bir sosyolojik çözümlemeyle karşılaşacağınızı düşüneceksiniz, tıpkı elli yıl önce her şeyin psikolojisinin, otuz yıl önce de fenomenolojisinin ortaya sürüldüğü gibi. Yapıtların yaratılma koşulları ve etkileri üzerine bir incelemenin, yapıtlardan öylece alınan zevki yerinden edeceğinden kuşkulanacak, kategorileştirme ve ilişkilendirme işlemlerinin nesnenin kendi hakikatini ya da sahteliğini sezme imkânını kısıtladığını düşüneceksiniz. Şu kuşku da huzursuz edebilecek sizi: Burada bir entelektüel, vaktiyle Hegel'in "biçimsel anlama" terimiyle suçladığı şeyi mi yapıyor acaba; bütünü gözden geçirmek adına, hakkında konuştuğu bireysel varoluşa tepeden mi bakıyor, başka bir deyişle onu görmeyip sadece etiketlemekle mi kalıyor? Böyle bir yaklaşım, lirik şiir bahsinde özellikle tedirgin edici gelecektir size: Tasallut edilen ve bir hercümercin içine çekilen şey, her şeyin en hassası, en kırılganıdır — oysa lirik şiirin, en azından geleneksel anlamıyla lirik şiirin idealinin bir yönü, her türlü hayhuyun dışında kalmak değil midir? Özü açısından, tam da toplumsallaşmanın gücünün tanınmadığı ya da Baudelaire ve Nietzsche'de olduğu gibi, bir mesafe duygusu sayesinde aşıldığı bir ifade alanı değil midir bu; ve şimdi biz tam da uygulayacağımız inceleme yöntemiyle onu kendi hakkındaki tasarımının zıddına dönüştürmüş olmayacak mıyız? Lirik şiir ve toplum diye konuşabilmek için esin perisine büsbütün duyarsız olmak gerekmiyor mu?

Belli ki kuşkularınız ancak şöyle giderilebilir: Lirik yapıtları bazı sosyolojik tezlerin doğrulanmasını sağlayan nesnelere dönüştürmemek, ama içerdikleri toplumsal öğenin de bu şiirlerin kalitesi hakkında özsel bir şeyi açığa vurduğunu gösterebilmek. Bu ilişkinin bizi yapıtın dışına sürüklemek yerine, onun derinliklerine yöneltmesi gerekir. Ama zaten en ilksel

düşünüm bile bunun beklenmesi gerektiğini gösterir. Çünkü bir şiirin tözü ya da gövdesi, sadece bireysel itilerin ve deneyimlerin dile gelişi değildir. Bunlar ancak estetik biçim verildiklerinde edindikleri özgüllük sayesinde belli evrenselliğe katılmakla sanat açısından anlamlı olabilirler. Bu, lirik şiirin dile getirdiğinin herkesin deneyimlediği şeyle dolaysızca özdeş olduğu anlamına da gelmez. Bir *volonté de tous* (genel irade) değildir lirik şiirin evrenselliği; başkalarının iletmeyi beceremediği şeyin öylece iletilmesindeki evrensellik değildir. Bunun yerine, bireysel biçim içine daha da gömülmek, çarpıtılmamış, kavranmamış, henüz daha yüksek bir kategori altında toplanmamış olan şeyi açığa çıkararak lirik şiiri evrensel bir şey konumuna yükseltir. Böylece, tinsel olarak, hiçbir sahte evrenselliğin, başka bir deyişle son derece tikel olan hiçbir şeyin, kendinden-başka-olanı, demek insani olanı engellemediği bir durumun önsezisi haline gelir. Lirik şiir sınırlanmamış bireyleşme yoluyla ulaşmayı umar evrenselliğe. Ama liriğin özgül tehlikesi de burada yatar: Şiirin bireyleşme ilkesi, mutlaka ve her zaman bağlayıcı ve sahici bir şeyin üretileceğinin otomatik garantisi değildir. Şiirin sadece ayrı varoluşun olumsallığı içinde kalıp kalmayacağı üzerinde bir hükmü yoktur bu ilkenin.

Ama liriğin tözündeki evrenselliğin toplumsal bir doğası vardır. Ancak bir şiirin yalnızlığında insan soyunun sesini duyabilen kişi, o şiirin ne dediğini anlayabilir; nitekim lirik dilin yalnızlığı bile bireyci ve son kertede atomistik bir toplumun ürünüdür - tıpkı, tersinden alırsak, şiirin genel tutarlılık ve bağlayıcılığının da bireyleşmesinin yoğunluğuna bağlı oluşu gibi. Ama işte bu yüzden, sanat yapıtı üzerinde düşünüm de, evrensel ve içerici bir şeyi bulanık biçimde hissetmekle yetinmeyip yapıtın toplumsal içeriğini somut olarak soruşturmakla yükümlüdür. Yapıtın özgüllüğünü düşünme yoluyla belirlemeyi amaçlayan böyle bir çaba, sanata yabancı bir dışsal düşünüm değildir; tersine, bütün dilsel yapıtlar bunu gerektirir. Onlara özgü malzeme -kavramlar- sadece seyredici bir düşünceyle tüketilemez. Estetik seyire uygun duruma getirilebilmeleri için,

yapıtın içine nüfuz edip orada çalışan aktif bir düşünüme de maruz bırakılmaları gerekir; ve düşünce de bir kez şiir tarafından oyuna dahil edildiğinde, artık şiirin buyruğuyla durdurulmaya razı olmaz.

Yine de böyle bir düşünce -bütün sanat yapıtları kadar lirik şiirin de toplumsal yorumu- yapıtların veya yazarlarının "toplumsal perspektifi" ya da toplumsal ilgileri üzerinde odaklanmayabilir. Daha çok, içsel bakımdan çelişik bir birlik olarak kavranan toplumun bütününün yapıtta nasıl ortaya çıktığını, yapıtın ne şekilde topluma bağımlı kaldığını ve ne şekilde aştığını keşfetmeye yönelmelidir. Felsefi terimlerle söylersek, içkin bir yaklaşımın benimsenmesi gerekir. Toplumsal kavramlar, yapıta dışardan uygulanmak yerine, yapıtın kendisinin sıkı bir incelenişinden türetilmelidir. Anlamadığınız şeyin sahibi de olamazsınız: Goethe'nin bu özdeyişi sadece sanat yapıtları karşısında alınacak estetik tavır için değil, estetik kuram için de geçerlidir. Yapıtların kendilerinde olmayan, biçimlerinin bir parçası olmayan hiçbir şey, tözlerinin -şiirleşmiş olan şeyin- toplumsal açıdan neyi temsil ettiğini belirlemeye yetkili değildir. Kuşkusuz, bunu belirlemek için hem yapıtların içinin hem de dışlarındaki toplumun bilinmesi gerekir. Ama bu bilgi ancak eldeki malzemeye tam bir teslimiyetin içinde yeniden keşfedilebildiğinde bağlayıcı olur. Şu günlerde fazlaca kurcalanıp esnetilen ideoloji kavramına gelindiğinde özellikle dikkatli olmak gerekir. İdeoloji hakikatsizliktir çünkü, yanlış bilinçtir, yalandır. Kendini sanat yapıtlarının başarısızlığında, içsel sahteliklerinde ortaya koyar; eleştirinin hedef aldığı da budur. Ama toplumdaki canalıcı çelişkilere biçim veren -ve ancak bu anlamda onları uzlaştırma eğilimine giren- büyük sanat yapıtlarının ideoloji olduğunun mekanik biçimde yinelenmesi, sadece bu yapıtların hakikat içeriğine haksızlık etmek değil, aynı zamanda ideoloji kavramını da yanlış anlamak olur. Bu kavramın kasdı, tinsel olan her şeyin bazı insanların bazı tikel değerleri yanlış biçimde genel değerler olarak sunmasına hizmet ettiği değildir; ideoloji kavramı, özellikle sahte olan tinin maskesini düşürmeye ve aynı zamanda onu zorunluluğu içinde kavramaya yönelir. Oysa sanat

yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü de ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir. Bir yapıt başarılıysa, ister amaçlanmış olsun ister olmasın, yanlış bilincin ötesine geçilmiş demektir.

Sizin kuşku ve itirazlarınızı çıkış noktası olarak alacağım şimdi. Lirik şiir deneyiminiz, onun topluma karşıt bir şey olduğunu, tümüyle bireysel bir şey olduğunu söylüyor size. Duygularınız da onun öyle kalması gerektiğini söylüyor; istiyorsunuz ki maddi varoluşun ağırlığından kaçabilmiş lirik ifade, egemen pratiklerin, faydanın, amansız bir var kalma basıncının zorlamasından azade bir yaşam imgesini çağırabilsin. Ama bu talebin, lirik sözün bakir olması talebinin kendisi de toplumsal bir üründür. Her bireyin yabancı, düşmanca, soğuk ve baskıcı bir deneyim olarak yaşadığı bir toplumsal duruma yöneltilen bir protestoyu ifade eder ve bu durum da şiir üzerinde ters izdüşümünü bırakır: Durum ne kadar bunaltıcı, ne kadar ağırsa, yapıt da dışsal olan herhangi bir şeye teslim olmayı reddederek ve kendini sadece kendi yasalarınca oluşturarak o kadar direnç gösterir ona. Yapıtın dolaysız varoluştan uzaklığı, o varoluşta sahte ve kötü olanın ölçüsü haline gelir. Şiir, protestosunda, her şeyin farklı olacağı bir dünya düşünü dile getiriyordun Lirik tinin maddi şeylerin üstün gücüne karşı o çok kişisel muhalefeti, dünyanın şeyleşmesine karşı, modern çağın başlangıcından, sınai devrimin hayattaki baskın güç haline gelişinden beri insanların meta tahakkümü altına girişine karşı bir tepki biçimidir. Rilke'nin "şey" kültü de bu kişisel muhalefetin parçasıdır; yabancı nesneleri bile saf öznel ifadenin içine çekerek eritme, yabancılıkları için onlara bir tür metafizik kredi verme çabasıdır. Bu kültün estetik zayıflığı, karanlıkçı edası ve din ile süslemeyi harmanlaması da şeyleşmenin gerçek gücünü açığa vurur:

Artık lirik bir aylayla parlatılamıyor, anlam dünyasına geri getirilemiyordur.

Bizim için bir bakıma ikinci doğa olan bu lirik şiir kavramının tümüyle modern bir kavram olduğunu söylemek, liriğin toplumsal niteliğine ilişkin bu gözlemi farklı sözcüklerle dile getirmekten ibarettir. Benzer biçimde, manzara resmi ve içerdiği "doğa" fikri de ancak modern dönemde özerk bir gelişim göstermiştir. Bunu söylerken abarttığımı, bana hemen bazı karşıt örnekler gösterebileceğinizi biliyorum. Bunların en zorlusu Sappho olacaktır. Çin, Japon ve Arap lirik şiirini tartışmayacağım, çünkü bunları özgün dillerinde okuyamıyorum ve çevirinin de onları bir uyarlama mekanizmasına sokarak yeterli kavrayışı büsbütün imkânsızlaştırdığı gibi bir kuşkum var. Ama şunu söyleyebilirim: Nasıl eski resimdeki arka planlar kimi zaman manzara resmi fikrinin bir önsezisi gibi durabiliyorsa, bize tanıdık gelen o özgül lirik tinin daha eski dönemlerdeki örnekleri de bazı münferit parlayışlardan ibarettir. Onu bir biçim olarak kuran işler değildir bunlar. Edebiyat tarihince lirik şairler olarak sınıflandırılan uzak geçmişin büyük şairleri -örneğin Pindaros ve Alkaios, ama Walther von der Vogelweide'nin yapıtının büyük kısmı da- bizim en temel lirik anlayışımızın çok dışına düşerler. Haklı ya da haksız, liriğin ölçütü olarak görmeye alışmış olduğumuz ve ancak sıkı bir eğitimle aşabildiğimiz o dolaysızlıktan, o gayri maddilik özelliğinden yoksundurlar.

Ama onu ya tarihsel olarak genişletene ya da eleştirel biçimde bireycilik alanının karşısına dikene kadar, bizim lirik şiir anlayışımızda da bir süreksizlik ya da ayrılık ânı olacaktır hep - şiir ne kadar saf olmaya çalışırsa o kadar belirginleşen bir süreksizlik. Lirikte sesi işitilen "ben", kendini kolektife karşı, nesnelliğe karşı tanımlayan ve dışavuran bir "ben"dir; dışavurumunun tanıklık ettiği doğa ile dolaysızca bir değildir. Sanki o doğayı yitirmiştir de şimdi canlandırma yoluyla, "ben"in içine daha da gömülmekle, geri getirmeye çabalamaktadır. Doğa, insan tahakkümüyle elinden alınan hakları ancak insanlaştırılma yoluyla yeniden kazanabilecektir. Alışılmış ve somut varoluşun her türlü izinin, her türlü kaba maddeselliğin silinmiş olduğu lirik yapıtlar bile -ki dilimizin en büyük

lirik yapıtlarıdır- "ben"in yarattığı o yanılsamanın gücüne, doğanın tam da yabancılaşmanın içinden doğduğu yanılsamasının şiddetine borçludurlar kalitelerini. Bu yapıtların katışıksız öznelliği, gediksiz ve ahenkli görünen yönü, kendi karşıtına tanıklık eder: sadece özneye değil, aşka da yabancı bir varoluşun azabı. Ahenklilik, bu aşkla bu azabın karşılıklı uyumundan başka bir şey değildir burada. Goethe'nin "Gezginin Gece Şarkısı"ndan *"Warte nur, balde* / *ruhest du auch*" (Sadece bekle, yakında / sen de dinleneceksin) dizesinde bile bir avunu havası vardır: Tarifsiz güzelliği, hiç söz etmediği bir şeyden, barışa geçit vermeyen bir dünya düşüncesinden ayrı tutulamaz. Şiir, barışın yine de olduğunu, ancak bu geçitsizliğin kederini yankılamakla öne sürebiliyordun "Gezginin Gece Şarkısı"nı, Goethe'nin aynı başlıklı öteki şiirinden *"Ach, ich bin des Treibens müde"* (Ah, yoruldum didinmekten) dizesini kullanarak yorumlamak geliyor insanın içinden. Kuşkusuz, ilk şiirin büyüklüğü, yabancılaşmış ve rahatsız edici olana hiç değinmeyişinden, şiirin içinde öznenin karşısına nesnenin huzursuzluğunun dikilmemiş olmasından gelir; tersine, öznenin kendi huzursuzluğu onu yankılamaktadır. Vaat edilen, bir ikinci dolaysızlıktır: İnsani olan, dilin kendisi, yeniden yaradılışa dönüşür gibi olurken, dışsal olan her şey de ruhun verdiği yankıda sönüp gitmektedir. Ama bu da bir yanılsama olmanın ötesine geçer; hakikatin ta kendisi haline gelir, çünkü iyi bir yorgunluk türünün dilsel ifade kazanması sayesinde, barışmanın üzerine özlemin ve hatta ölümün gölgesi düşmeye devam ediyordur. "Sadece bekle, yakında" dizesinde yaşamın tümü, bilmecemsi bir keder gülümseyişiyle, insanın uykuya geçerken yaşadığı o son kısa ana dönüşür. Dizedeki huzur tonu, rüya paramparça olmadıkça huzura da erişilemeyeceğinin göstergesidir. Gölge, yaşam imgesinin düzelmesini sağlayamaz; ama yaşamın çarpılıp şekilsizleştiğinin bir son hatırlatıcısı olarak, rüyaya şarkının yüzeyinin altındaki büyük derinliğini kazandırmaktadır. İnsani olanı andıran her şeyin izinin silinmiş olduğu dingin bir doğa karşısında, özne de kendi önemsizliğinin farkına varır. Sessizce, belirsizce, şiirin avunusuna bir ironi

tonu karışmaktadır: Uykunun erincinden önceki saniyeler, kısa ömrümüzü ölümden ayıran saniyelerle birdir. Goethe'den sonra, bu yüce ironi de bayağılaşarak garazlı bir ironiye dönüştü. Ama zaten her zaman burjuvaydı: Özgürleşmiş öznenin yüceltilmesinin gölge-yanı, onun mübadele edilebilir bir şeye, sadece başka bir şey için var olan bir şeye alçaltılmasıdır; kişiliğin gölge-yanı, "Sen de kimsin?" sorusunun muhatabıdır. Ama "Gece Şarkısı"nın sahiciliği, zaman içinde yer aldığı anla ilgilidir: Zamanın tahripkâr gücünün avunmanın barışçı gücü üzerinde hiçbir iktidarı olmadığı halde, o tahripkâr gücün oluşturduğu art alan yine de şiirin oyun dünyasının dışına çıkmasını sağlamaktadır. Kusursuz bir lirik şiirin bütünlük veya evrenselliğe sahip olması gerektiği söylenir hep: Şiir, kendi sınırları içinde bütünlüğü de ortaya koyacak, kendi sonluluğu içinde evrensellik de sağlayacaktır. Bu söz, "simgesel" kavramını her derde deva bir araç olarak kullanmaya her zaman pek yatkın olan bir estetiğin klişelerinden biri olarak kalmayacaksa eğer, şunu anlatıyor olması gerekir: Her lirik şiirde, öznenin nesnellikle, bireyin toplumla tarihsel ilişkisi, kendi üzerine dönmek zorunda kalmış bir öznel tinde bulur çökelmiş karşılığını. Yapıt "Ben" ile toplum ilişkisini ne kadar az konu edinirse, bu ilişki şiirde ne kadar kendiliğinden biçimde kristalleşirse, çökelme ve belirginleşme süreci de o kadar yoğun ve tam olur.

Kaba bir sosyolojizme düşme korkumdan ötürü lirik ile toplum ilişkisini fazlaca inceltip yüceltmek ve sonuçta bu ilişkiden geriye hiçbir şey bırakmamakla suçlayabilirsiniz beni; böylece lirik şiirde tam da toplumsal olmayan öğeyi şiirin toplumsal yönü olarak sunduğumu söyleyebilirsiniz. Gustav Dore'nin o karikatürünü, eski rejimi "Ama beyler, 16. Louis'ye değil de kime borçluyuz devrimi!” sözüyle öven gerici milletvekiliyle ilgili karikatürü hatırlatabilirsiniz bana. Bunu benim lirik şiirle toplum ilişkisi görüşüme de uygulayabilirsiniz. Benim topluma idam edilmiş kral rolünü ve liriğe de kralın muarızları rolünü verdiğimi belirterek şuna işaret edebilirsiniz: Eğer monarkın ahmaklıkları olmasaydı devrim o

tarihte gerçekleşmeyebilirdi, evet, ama nasıl sırf bu yüzden devrimi monarkın eseri saymak mümkün değilse lirik şiiri de toplum temelinde açıklamak öyle imkânsızdır. Dore'nin milletvekilinin sahiden de sanatçının alaya aldığı o aptal, sinik propagandist mi olduğu, yoksa bu kastedilmemiş nüktede sağduyunun kabullenmekte zorluk çektiği bir hakikat payı mı bulunduğu sorusunu şimdilik bir yana bırakalım; Hegel'in tarih felsefesi, bu milletvekilinin lehinde söyleyecek çok şey bulabilirdi. Ama zaten bu karşılaştırma çok da yerinde değil. Lirik şiiri toplumdan türetmeye çalışmıyorum ben; tersine, şiirin toplumsal tözü, tam da onda kendiliğinden biçimde ortaya çıkan, yani düpedüz zamanın verili koşullarının sonucu olmayan şeydir. Ama felsefe -yine Hegel'inki- bireyselle tümelin karşılıklı olarak birbirinin dolayımından geçtiğini belirten spekülatif önermeyle tanışıktır. Toplumsal basınca karşı direnişin bile mutlak biçimde bireysel bir şey olmadığı anlamına gelir bu; o direnişin içindeki sanatsal güçler -ki bireyin ve onun kendiliğindenliğinin içinde ve onlar aracılığıyla gösterirler etkilerini- kısıtlı ve kısıtlayıcı bir toplumsal durumu, kendini aşmaya ve insanlara yakışan bir düzen olmaya zorlayan nesnel güçlerdir; başka bir deyişle, toplumla körcesine zıtlaşan kaskatı bir bireyselliğin güçleri değil, bütünün yapısal öğeleridir bunlar. Liriğin tözüne yine kendi öznelliği sayesinde nesnel bir töz olarak bakmak gerçekten mümkün oluyorsa eğer -aksi takdirde lirik şiirin bir sanat türü olmasını mümkün kılan şu basit gerçeği, şairin monologunun başka insanları da etkiliyor oluşunu, açıklayamazdık- o zaman lirik yapıtın kendi içine çekilmesi, kendine gömülmesi de sanatçının berisinde kalan bazı toplumsal güdülenmelere bağlı demektir. Ama bunun aracı ve ortamı dildir. Lirik yapıta özgü paradoks, nesnelliğe dönüşen bir öznellik paradoksu, lirikte dilsel biçimin önceliğiyle bağlantılıdır; genel olarak edebiyatta (düzyazı biçimlerde bile) dilin önceliği de buradan gelir. Çünkü dilin kendisi çift yönlü bir şeydir. Şekillenmeleri sayesinde, öznel itilere tümüyle uydurur kendini; o kadar ki, bunları nerdeyse dilin yarattığını bile düşünebiliriz. Ama aynı zamanda

kavramların ortamı olarak kalır dil; tümelle ve toplumla kaçınılmaz bir ilişkiyi kuran ve sürdüren şey olarak kalır. Bu yüzden de en yüksek lirik yapıtlar, öznenin hiçbir konu izi bırakmamacasıya kendini dilde seslendirdiği, o kadar ki artık dilin kendisinin de bir ses kazandığı şiirlerdir: Dilin kendi sesi işitilir bu şiirlerde. Kendini sanki nesnel bir şeye teslim eder gibi dile teslim eden öznenin kendini unutuşu ve öz-bilinçsizliği ile o öznenin dışavurumunun dolaysızlığı ve kendiliğindenliği aynı şeydir: Lirik şiir ile toplumu en derin merkezlerine varıncaya kadar birbiriyle böyle dolayımlandırır dil. Bu yüzden tam da toplumun konuşmasına katılmadığı, herhangi bir ileti sunmadığı anlarda en derin biçimde toplumda köklenmiş olduğunu açığa vurur lirik şiir; böyle anlarda, öznenin başarılı dışavurumu, dilin kendisiyle, dilin içkin eğilimiyle bir uyum içine girer.

Öte yandan, bugünün ontolojik dil kuramlarının yaptığı gibi, dili lirik özneye karşı konumlandırılan Varlığın sesi olarak mutlaklaştırmak da yanlış olur. Burada tanımladığımız türden bir dilsel nesnellik düzeyine ulaşmak için gerekli olan öznel dışavurum -ki nesnel içeriklerin anlamlarından farklı bir şeydir- bu düzeye özgü içeriklere dışardan eklenen bir öğe değildir. Öznenin dile gömüldüğü özbilinçsizlik ânı, öznenin Varlığa feda edilişi olarak görülemez. Bir şiddet ânı değil, özneye uygulanan bir şiddet de değil, bir nza ve barış ânıdır: dilin kendisinin konuşması, özneye yabancı bir şey olarak değil de öznenin kendi sesi olarak konuşmasıyla mümkün olabilir ancak. "Ben" kendini dilde unuttuğunda yine de tümüyle hazırdır, yok olmamıştır; eğer böyle olmasaydı dil de kutsallaşmış bir abrakadabraya dönüşür ve tıpkı iletişimsel söylemde olduğu gibi şeyleşmeye teslim olurdu. Ama bu da bizi yeniden bireyle toplum arasındaki ilişkiye getiriyor. Mesele sadece bireyin iç yapısıyla toplumsal bir dolayıma bağlı olmasından, içeriklerinin her zaman toplumsal da olmasından ibaret değildir. Toplumun kendisi de sadece bireyler sayesinde, özlerini oluşturduğu bireyler sayesinde ortaya çıkmakta ve sürüp gitmektedir. Klasik felsefe, şimdi bilimsel mantığın burun kıvırdığı bir

hakikati şöyle dile getirmişti: Özne ile nesne katı ve yalıtık kutuplar değildir; ancak kendilerini birbirlerinden ayrıştırdıkları ve değiştikleri süreç içinde tanımlanabilirler. Lirik şiir bu diyalektik felsefi önermenin estetik sınanışıdır. Lirik şiirde özne, dille özdeşleşme yoluyla, hem kendisinin sadece monadolojik bir şey olarak toplumla karşıtlığını yadsır, hem de tümüyle toplumsallaşmış bir toplum *(vergesellschaftete Gesellschaft)* içinde işlev gösteren basit bir çark olarak kalmayı reddeder. Ama toplumun birey karşısındaki gücü arttıkça, liriğin durumu da daha kırılgan, daha sallantılı hale gelir. Bunu ilk kaydeden Baudelaire'in yapıtıydı: Avrupa *Weltschmerz* inin (dünya bıkkınlığı, dünya sıkıntısı) nihai sonucu olan bu yapıt sadece bireyin acılarıyla yetinmemiş, modernin kendisini, demek düpedüz anti-lirik olanı konu edinmiş ve yüksek üsluba dayalı heroik bir dilin gücüyle orada bir şiirsel kıvılcım çaktırabilmişti. Baudelaire'de bir umutsuzluk tonu daha o zamandan kendini belli eder; kendi paradoksallığının tepe noktasında, dengesini ancak koruyabilen bir tondur bu. Şiirsel dille iletişimsel dil arasındaki çelişki şiddetlendikçe, lirik şiir de kişinin sadece kaybetmek için oynadığı bir oyuna dönüşmüştür; ama filistenlerin düşünmek istediği gibi, şiirin anlaşılmaz hale gelmesi değildir burada söz konusu olan: Dil, bir edebi dil olarak kendi bilincine varır ve herhangi bir iletişim tasasıyla sınırlanmamış mutlak bir nesnelliğe erişmeye çalışırken, hem tinin nesnelliğiyle, demek yaşayan dille kendi arasına bir mesafe koymakta, hem de artık var olmayan bir dili şiirsel bir olayla ikame etmektedir. Geç dönemin daha zayıf lirik şiirindeki o yükseltilmiş, şairane ve öznel şiddet ânı, şiirin bakirliğini, bozulmamışlığını, nesnelliğini koruma çabasının bedelidir; sahte parıltısı, kendini ayırıp dışına çekildiği o büyübozumuna uğramış dünyanın tamamlayıcısıdır.

Yanlış anlamalardan kaçınmak istiyorsak söylediğim her şeye kayıt düşmek gerekir. Benim tezim, lirik yapıtın her zaman bir toplumsal çatışkının öznel ifadesi olduğudur. Ama liriği doğuran nesnel dünya hep kendi içinde çatışmalı bir dünya olduğu için de, lirik de sadece dilin

nesnellik bağışladığı bir öznelliğin dışavurumuna indirgenemez. Evet, lirik özne kendini ne kadar çok ifade ederse bütünü de o kadar güçlü biçimde canlandırır; ama her şey bundan ibaret değildir, çünkü şiirsel öznelliğin kendisi de varlığını imtiyaza borçludur: Hayatta kalma mücadelesinin basınçları, ancak belli sayıda insanın benliğe gömülmek yoluyla tümeli kavramasına ya da kendilerini özgürce ifade edebilecek özerk özneler olarak gelişmesine imkân tanır. Ama ötekiler, sadece huzursuz şiirsel öznenin karşısında birer nesneymişçesine yabancılaşmış bir halde durmakla kalmayıp sözcüğün düz anlamıyla da tarihin nesneleri derekesine düşürülmüş olanlar - onların da acıları ve düşleri kaynaştıran sesleri aramaya aynı ölçüde, hatta daha çok hakları vardır. Bu devredilemeyecek hak, ne kadar katışıklı, sakatlanmış, bütünlüksüz ve aralıklı biçimlerde olursa olsun, tekrar tekrar öne sürmüştür kendini - yükü taşımak zorunda olanlar için başka biçimler de mümkün değildir.

Kolektif bir alt akıntı, her türlü bireysel lirik şiirin temelini oluşturur. Şiir, nazik olma imkânına sahip olanların nezaketinin, inceliğinin ve imtiyazının düpedüz bir ifadesi olarak kalmayıp bütünü de gerçekten aklında tuttuğunda, bu alt akıntıya katılım bireysel liriğin tözselliğinin de zorunlu bir parçası haline gelir: Dili öznenin sadece bir özneden daha fazla bir şey olmasının aracı ve ortamı kılan şey de bu alt akıntıdır. Romantizmin halk şarkılarıyla ilişkisi, sadece en âşikar örneğidir bunun, ama kuşkusuz en zorlu örneği değil. Çünkü Romantizm, kolektifin özsuyunun bireysele sızdırıldığı bir tür programatik kan değiştirme işlemi uygular; şiir bu teknik işlem yoluyla bir evrensel geçerlilik yanılsaması elde etse de, bu geçerlilik şiirin içkin bir özelliği olarak ortaya çıkmaz. Buna karşılık, kolektif dilden herhangi bir şey almamaya yeminli şairler, kendi tarihsel deneyimleri sayesinde bu alt akıntıya katılmışlardır çoğu zaman. Yine Baudelaire'i anacağım burada. Sadece *juste milieu*'nün (doğru çevre) değil, her türlü burjuva duyarlılığının suratında da tokat gibi patlayan lirik şiirler yazıyordu; ama *Kötülük Çiçekleri'nin* "Paris Tabloları" bölümündeki "Les

Petites vieilles" (Küçük Kocakarılar) gibi şiirlerde veya yüce gönüllü hizmetçi kadınla ilgili şiirde, trajik, küstah maskesini takınarak baktığı kitlelerin hakikatine herhangi bir "yoksul halk" şiirinin olabileceğinden daha sadıktı.{33} Benim burada çıkış noktası olarak aldığım lirik şiir anlayışının önkoşulu olan bireysel ifade, günümüzde bireyin bunalımıyla birlikte en derin köklerine kadar sarsıntı geçirir gibidir ve bu koşullarda lirikteki kolektif alt akıntı da çok farklı yerlerde yüze çıkmaktadır; önce, bireysel ifadenin sadece mayalanması olarak ve belki sonra da salt bireyselliği olumlu biçimde aşan bir durumun önsezisi olarak. Çevirilere güvenebileceksek eğer, Franco'nun uşaklarınca katledilen ve hiçbir totaliter rejimce de hoşgörülemeyecek olan Garcia Lorca bu türden bir gücün taşıyıcısıydı; yine bu noktada, dilsel tutarlılık ve sağlamlığa batınilik gibi bir bedel ödemeksizin erişmiş bir lirik şair olarak Brecht'i de unutamayız. Şiirsel bireyselleşme ilkesi burada daha yüksek bir düzeye doğru gerçekten aşılmış mıdır, yoksa temelde bir gerileme, ego'nun bir zayıflaması mı söz konusudur - bu noktada bir yargıda bulunmaktan geri duracağım. Çağdaş lirik şiirin kolektif gücünün temelinde, henüz tam olarak bireyselleşmemiş bir durumun, en geniş anlamıyla burjuva-öncesi bir durumun dilsel ve ruhsal kalıntıları -halk ağzı, lehçe- yatıyordur belki de. Ama bugüne gelinceye kadar, geleneksel lirik, burjuva konvansiyonunun en katı, en amansız estetik yadsınışı olarak, tam da bu yüzden burjuva toplumuyla ilintili olmuştur.

Sadece ilkeler üzerinde durmak yeterli değildir. Bu yüzden, her zaman çok daha genel bir kolektif öznenin yerini alan şiirsel özne ile onun antitezi olan toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi somutlaştırmak için birkaç şiirden yararlanmak istiyorum şimdi. Bu süreçte, hiçbir dilsel yapıtın, hatta *poésie pure'ü*n (saf şiir) bile tümüyle tasfiye edemeyeceği izleksel öğelerin de tıpkı biçimsel denilen öğeler gibi çözümlenmesi gerekir. Bu ikisinin iç içe geçiş tarzına özellikle dikkat edilmelidir, çünkü lirik şiirin tarihsel ânı kendi sınırları içinde yakalaması da ancak böyle bir iç

içe geçiş sayesinde gerçekleşir. Bazı özelliklerine çözümlemeksizin değindiğim Goethe'nin şiirinden farklı, daha geç döneme ait şiirler arasından seçeceğim örneklerimi; "Gece Şarkısı"nın o mutlak, koşulsuz sahiciliğinden yoksun şiirler olacak bunlar. Söz edeceğim iki şiir gerçekten de kolektif alt akıntıya katılıyorlar. Ama ikisinde de toplumun çelişkili bir temel durumuna ait farklı düzeylerin şiirsel özne ortamında nasıl temsil edildiğine dikkatinizi çekmek istiyorum. Burada konumuzun şairin özel kişiliği, psikolojisi ya da "toplumsal perspektifi" denilen şey olmadığını, tarihin zamanını gösteren felsefi bir güneş saati olarak şiir olduğunu da yinelememe izin verin.

Önce Eduard Mörike'nin "Auf einer Wanderung" (Bir Gezintide) başlıklı şiirini okuyacağım:

ln ein freundliches Städtchen tret' ich ein
In den Strassen liegt roter Abendschein,
Aus einem offenen Fenster eben,
Über den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,
Und eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,
Daß die Blüten beben.
Daß die Lüfte leben,
Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor...

Lang' hielt ich staunend, lustbeklommen.
Wie ich hinaus vors Tor gekommen,
Ich weiss es wahrlich selber nicht,
Ach hier, wie liegt die Welt so licht!
Der Himmel vogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;
Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht im Grund die Mühle!
Ich bin wie trunken, irrgeführt—
O Muse, du hast mein Herz berürht

Mit einem Liebeshauch!

Dost yüzlü bir kasabaya atıyorum adımımı
Sokaklarda kızıl akşam hüzmeleri,
Açık bir pencereden birden
Pıtrak çiçeklerin üzerinden
Altın çan tınıları duyuluyor,
Ve bir ses, bir bülbül korosu olmalı
Ki çiçek yaprakları titriyor
Ki rüzgârlar hayat buluyor
Ki daha kızıl bir kırmızıda parıldıyor güller...

Uzun süre durakaldım, şaşırarak, hazdan donarak
Nasıl atmışsam artık kendimi kent girişinin dışına
Gerçekten de bilmiyorum
Ah, burası yok mu; nasıl da apaydınlık uzanmış dünya
Gökyüzü dalgalanıyor kızıl mor bir hercümerç içinde
Geriye doğru kent, altın sarısı pusun içinde;
Nasıl da mırıldanıyor gürgenli dere, vadideki değirmen!
Sarhoş gibi, yitirmişim yolumu
Ey esin perisi, okşadın yüreğimi
Bir sevgi nefesiyle!

Böylece şekillenir önümüzde, küçük güney Alman şehrinin ziyaretçilere kimi gün hâlâ sunabildiği mutluluk vaadi - ama sahte-Gotik küçük kasaba idiline en ufak ödün bile verilmemiştir. Şiir sınırlı bir mekânın sıcaklığını ve güvenini yansıtır, ama dört başı mamur bir *Gemütlichkeit'la* (mutluluk) ve korunaklı bir konfor duygusuyla sakatlanmamış bir yüksek üslup yapıtıdır aynı zamanda; koca dünyaya karşı darlığı savunmuyor, kişinin kendi köşesinde yaşayacağı mutluluğa duygusal övgüler düzmüyordur. Hem dil hem de belli belirsiz sezdirilen olay örgüsü, yakında olanın ütopyasıyla uzakta olanınkinin ustaca eşitlenmesine

yardımcı olur. Söyleyenin kızın sesinden aldığı hazzın, ama sadece kızın sesinden değil, doğanın tümünün sesinden ("koro") aldığı hazzın da büyüklüğü, ancak şehrin sınırlı arenasının dışında, dalgalanan gökyüzünün mor yalazasının altında, altın şehirle mırıldanan derenin *imago*'da bir araya geldiği yerde ortaya çıkar. Dilsel bakımdan, son derece incelikli, tanımlanması çok güç, kaside-benzeri klasik bir öğe de katkıda bulunmaktadır buna. Serbest ritimler, sanki çok uzaktan işitilen bir ses gibi, eski Yunan şiirinin uyaksız kıtalarını çağrıştırır; onu nerdeyse bütünden koparacak biçimde dönüştürülmüş söz dizimiyle, ilk kıtanın kapanış dizesinde birden yoğunlaşan duygu da aynı etkiyi sağlar: *"Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor"* (Ki daha kızıl bir kırmızıda parıldar güller). Şiirin sonundaki o *"Muse"* (esin perisi) sözcüğü belirleyicidir. Alman klasisizminin aşırı kullanımla en çok eskittiklerinden biri olan bu sözcük, dost yüzlü küçük şehrin *genius loci'sinin* (mahalli koruyucu ruh) lütfuna mazhar olmuşçasına, batan güneşin ışıkları altında bir kez daha parıldamış gibidir burada; modern şiir dilindeki kullanımının yakalamakta çoğu zaman gülünç biçimde yetersiz kaldığı bir büyüleme gücünü sanki kaybolup giderken bile bütünüyle korumuştur. Şiirin esini de galiba başka öğelerden çok, asıl burada kanıtlıyordur kendini: O örtük Yunan dil edasının bizi yavaş yavaş hazırladığı can alıcı bir noktada bu sakıncalı sözcüğün seçilmesi, bütünün gergin, zorlayıcı dinamiğini müziksel bir *Abgesang*{34} gibi çözüme ulaştırır. Alman epiğinin deneyip de Goethe'nin *Hermann und Dorothea'sı* gibi projelerde bile beceremediği şeyi, kısacık bir sürede gerçekleştirmektedir bu lirik şiir.

Bunun gibi bir başarının toplumsal yorumu, şiirde kendini gösteren tarihsel deneyim evresiyle ilgilenecektir. Alman klasisizmi, insanlık adına, insanın evrenselliği adına, öznel itkileri olumsallık tehlikesinden kurtarma görevini üstlenmişti; insanlar arasındaki ilişkilerin doğrudanlığını yitirip artık sadece piyasa tarafından dolayımlandığı bir toplumda her türlü öznelliği tehdit eden olumsallık ve rastlansallık tehlikesine karşı

direniyordu klasisizm. Hegel'in felsefede yaptığı gibi klasisizm de özneli nesnelleştirmeye ve insanların gerçek yaşamının çelişkilerini tin'de, İdea'da uzlaştırarak aşmaya çalıştı. Ne var ki bu çelişkilerin gerçeklikte sürüp gitmesi, tinsel çözümü şaibeli hale getirmişti: Anlamda temellenmemiş bir yaşamın, rakip çıkarların hercümercin de kılı kırk yaran bir teyakkuzla sürdürülen, sanatsal deneyim açısından sıkıcı ve "düzyazısal" görünen bir yaşamın karşısında, insan bireylerinin yazgısını kör yasalara bağımlı kılan bir dünya karşısında, biçimi sayesinde tam olarak gerçekleşmiş bir insanlık adına konuştuğu izlenimini veren sanat da içi boş bir sözcük durumuna düşer. Bu yüzden klasisizmin insan kavramı da geri çekilerek özel, bireysel varoluşa ve onun imgelerine sığındı; insanlık fikri sadece orada güvende olacak gibi görünüyordu. Zorunlu olarak, insan soyunun bir bütün olduğu, kendi kendini belirleyen bir şey olduğu düşüncesi de burjuvazi tarafından tıpkı politikada olduğu gibi estetikte de terk edildi. Rahatlık ve mutluluk gibi idealleri o kadar şaibeli kılan da, kişinin böylelikle kendi sınırlı dünyasına tutunmaya çabalaması, aslında kendisi de bir zorlamaya boyun eğen bu daracık dünyaya razı olmasıdır. Anlam da insan mutluluğunun olumsallıklarına bağlanmıştır; bir çeşit gasp edimiyle, bireysel mutluluğa aslında ancak bütünün mutluluğuyla birlikte sahip olabileceği bir haysiyet atfedilmektedir. Ama Mörike'nin dehasının toplumsal gücü, iki deneyimi -klasik yüksek üslup ile romantik özel minyatürü- birleştirmesinde, böylece iki olasılığın da sınırlarını görmesinde ve bunları kıyas kabul etmez bir ölçülülükle dengelemesinde yatar. Dışavurumsal yönelişlerinin hiçbirinde, kendi zamanında sahiden gerçekleştirilebilecek olanın ötesine gitmemiştir Mörike. Yapıtının dillere pelesenk olan "organik" niteliği de büyük olasılıkla bu ölçülülüğün, tarihe karşı felsefi bir duyarlılık içeren ve Alman dilinin hiçbir şairinde aynı düzeye çıkmayan bu ölçülülüğün görünümünden başka bir şey değildir. Psikologların onda bulduklarını iddia ettikleri patolojik özellikler ve sonraki yıllarda pek ürün verememesi, Mörike'de mümkünün sınırlarına ilişkin bu son derece gelişmiş kavrayışın negatif

yanıdır sadece. Bizim safyürekli sanatçılarımızdan biri sayılan Cleversulzbach'lı hipokondriak rahibin şiirleri, *l'art pour l'art*'ın (sanat için sanat) ustalarının aşmayı başaramadığı virtüözce parçalardır. Biedermeier döneminin -ki kendi lirik yapıtının büyük bölümü de bu döneme rastlar- sıradanlığı, küçük burjuva yavanlığı ve bütüne kayıtsızlığı kadar, yüksek üslubun içi boş ve ideolojik yönlerinin de farkındaydı Mörike. Ondaki tin, etkilerini ne klasik örtüye ne de mahalli renge borçlu olan, erkeksi tondan da dudak şapırtısından da muaf kalan imgeleri son bir kez daha yaratmaya yönelmiştir. Bir. ip cambazının yürüyüşünü andırırcasına, yüksek üslubun bellekte süregiden kalıntıları, insana tam da tarihin aldığı yönle çoktan mahkûm oldukları bir anda vaat edilen dolaysız bir yaşamın işaretleriyle birlikte yankılanır Mörike'de; ikisinin de ışığı tam sönüp gitmek üzereyken aydınlatır şairin yolunu. Mörike, daha o dönemde bile, yükselen sınai çağda lirik şiirin paradoksundan pay almıştır. Onun çözümleri kadar belirsiz ve kırılgandır, daha sonra gelen bütün büyük lirik şairlerin, hatta ondan bir uçurumla ayrılmış gibi duranların çözümleri de - burada, Claudel'e göre "Racine'in üslubuyla çağdaş gazetecilerinkini birleştirmiş olan" Baudelaire gibi bir şair geliyor akla. Sanayi toplumunda, lirik şiir tasarısının içerdiği o kendi kendini onaran dolaysızlık düşüncesi -eğer romantik bir geçmişin iktidarsızca anılmasından ibaret değilse- apansız parıldayan bir şey haline gelir, mümkün olanın kendi imkânsızlığını aştığı bir şey haline gelir.

Şimdi tartışmak istediğim kısa Stefan George şiiri, şairin epeyce geç bir döneminin ürünü olan *Yedinci Yüzük* dizisinin en ünlü şarkılarından biri. Ritimlerinin hafifliğine karşın, tözlerinin ağırlığını hissettiren ve her türlü *Jugendstil* süslemesinden arınmış, son derece yoğun parçalardır bunlar. Şarkıların merkez-dışı cüretkârlığı, George çevresinin korkunç kültürel tutuculuğundan ancak Anton von Webern'in onları bestelemesi sayesinde kurtarılabilmiştir; George'de ideoloji ve toplumsal töz birbirinden çok uzaktır. Şarkı şöyle:

Im windes-weben

War meine frage
Nur träumerei.
Nur lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser nacht
En glanz entfacht—
Nun drängt der mai
Nun muss ich gar
Um dein aug und haar
Alle tage
In sehnen leben.

Rüzgârlar örülürken
Sorduğum soru
Yalnız düşlemekti.
Yalnız gülümsemeydi
Verdiğin.
Nemli geceden
Bir parıltı tutuşuyor—
Mayıs zorlar artık
Zorundayım artık
Gözlerin ve saçların için
Her gün
Özlemle yaşamak.

Kuşku yok, yüksek üsluptur bu. El altında olan şeylerden alınan haz -ki Mörike'nin çok daha eski şiirinde hâlâ belirgin bir tondur- burada yasaklanmıştır. Bu duyguyu şiirden kovan, George'nin Nietzche'den kendisinin devralıp sürdürdüğünü düşündüğü o mesafeli temkin tavrıdır. Mörike ile George arasında, bir caydırıcı olarak, Romantizmin kalıntıları durur; idil'in kalıntıları onulmaz biçimde eskimiş ve yozlaşarak "iç ısıtıcı" duygusallıklara dönüşmüştür. George'nin şiiri -kibirli, mütehakkim bir

bireyin şiiri- bireyci burjuva toplumunu ve özerk bireyi kendi önkoşulu olarak varsaysa bile, burjuva içerikler kadar konvansiyonel biçimin temsil ettiği burjuva öğenin üzerine de bir lanetin damgası vurulmuştur. Ama bu şiir, sadece örtük ve önsel biçimde değil açıkça da reddettiği burjuva çerçevenin dışında başka bir duruş noktasından konuşamadığı için, bir engellenmenin içine düşer: Sırf kendi çabasıyla ve kendi kendini yetkilendirerek, bir feodal durumun taklidine yönelir. Basmakalıp deyimle George'nin "aristokratik duruşu" denilen şeyin ardında gizlenen toplumsal içerik budur. Bu şiirleri sevimli nesnelere indirgeyemeyen burjuvanın yakındığı poz değildir bu duruş. Topluma düşmanlık havasına karşın, kendisi de bir toplumsal diyalektiğin ürünüdür; lirik özne iliklerine kadar statükoyla ittifak içinde olduğu halde o öznenin var olanla ve onun biçimler dünyasıyla özdeşleşmesini de önleyen bir diyalektir bu: Geçmişte kalmış bir derebeyi toplumunun dışında konuşabileceği bir yer bırakmıyordur özneye. Şiirdeki her sözcüğün, her imgenin ve sesin seçimini belirleyen soyluluk ideali de bu konumlanmadan türemektedir ve biçim de tanımlanması nerdeyse imkânsız bir tarzda ortaçağa özgüdür, şiire ithal edilmiş gibidir. Bu kadarıyla şiir tıpkı George'nin kendisi gibi neoromantiktir. Ama şiirin çağırdığı, gerçek nesneler ve sesler değil, ruhun yitip gitmiş bir halidir. İdealin örtüklüğü, herhangi bir kaba arkaizmin yokluğu, şiiri her şeye rağmen sunmaktan kaçınamadığı o onulmaz kurmacanın çok üstüne yükseltir. Modern liriğin repertuarına ne kadar uzaksa, duvar kâğıtlarında kullanılan ortaçağ taklitlerine de o kadar uzaktır; şiirin üslup ilkesi, konformizmden koruyordur onu. Çatışık öğelerin organik olarak uzlaştırılıp yatıştırılması George'nin çağının gerçekliğinde ne kadar mümkünse, şiirde de ancak o kadar mümkündür; ancak ayıklamayla, dışarda bırakmayla üstesinden gelinmektedir bu öğelerin. El altında olan şeyler, insanın genellikle somut dolaysız deneyim olarak adlandırdığı şeyler, George'nin şiirine ya hiç giremiyor ya da ancak mitolojikleşme pahasına girebiliyordur: Hiçbirinin olduğu gibi kalmasına izin verilmemektedir. Örneğin *Yedinci*

Yüzük' teki manzaralardan birinde, çilek toplayan çocuk, hiçbir şey demeden, sanki sihirli bir değnekle, sihirli bir şiddet edimiyle, bir peri masalı çocuğuna dönüşür. Şarkının ahengi, en sert kakışımın içinden çekip alınmıştır: Valery'nin *refus* (red, geri çevirme) dediği bir işleme, lirik şiirin konvansiyonlarına "eşyanın *aura*'sını yakaladım!" sanısını veren her şeyin reddedilmesine dayanmaktadır. Bu yöntem lirik şiirin sadece temel yapılarını, saf biçimsel fikir ve şemalarını korur ve bunlar da her türlü olumsallıktan arınmakla bir kez daha müthiş bir ifade yoğunluğu kazanırlar. O lirik şiirin bir polemik halinde içinden çıktığı yüksek üslubun Wilhelm Almanyasında başvurabileceği herhangi bir gelenek yoktur, hele klasisizmin mirasından büsbütün yoksundur. Bir söz sanatları ve ritimler gösterisiyle değil, ticaretin lekelediği bir dille olan mesafeyi azaltabilecek her şeyin zahitçe dışlanmasıyla elde edilir. Eğer özne burada yalnızlığı içinde şeyleşmeye karşı sahiden direnecekse, kendisinin olanın içine sanki bu bir mülkmüş gibi çekilmesi bile mümkün değildir; geçen süre içinde kendi kendisini *feuilleton{35}* biçiminde pazara teslim etmiş bir bireyciliğin izleri daha şimdiden tedirgin edici olmaya başlamıştır. Bunun yerine, öznenin kendi dışına *kendinden söz etmemek yoluyla* çıkması gerekir; kendini bir saf dil fikrinin aracı haline getirmelidir. George'nin en büyük şiirleri o dili kurtarmaya yönelmiştir. George'nin, Mallerme'nin bu Alman öğrencisinin Romans dilleriyle şekillenmiş ve özellikle Verlaine'in lirik şiiri son derece basitleştirip böylece onu en farklılaşmış olanın enstrümanı haline getirmesinden etkilenmiş kulağı, kendi dilini sanki bir yabancı dilmiş gibi işitmektedir. Dilin yabancılaşmasını -ki kullanımdan kaynaklanan bir yabancılaşmadır- şiddetlendirerek aşar, onu artık konuşulmayan, hatta hayali bir dilin yabancılaşması haline gelecek kadar aşırıya götürerek aşar; ve bu hayali dilde, onun kompozisyonu sırasında mümkün olabilecek ama hiçbir zaman gerçekleşmemiş olanı algılar. Bence Alman şiirinin bazı en karşı konulmaz parçalarından olan şu dört dize, *"Nun muss ich gar / Um dein aug und haar / Alle tage / In sehnen leben*" (Zorundayım artık /

Gözlerin ve saçların için / Her gün / Özlemle yaşamak) evet, bir alıntı gibidir, ama bir başka şairden değil de dilin gerçekleştirmeyi onulmaz biçimde başaramadığı bir şeyden alıntı: Ortaçağ Alman *Minnesang* şiiri erişebilirdi ona, Alman dilinin bir geleneği -Alman dilinin kendisi, diyesi geliyor insanın- başarılı olabilseydi eğer. Borchardt da bu anlayışla girişmişti Dante'yi çevirmeye. Hassas kulakların şiirdeki o eksiltili *"gar"* ("çok", "son derece", "bile", "hatta" anlamlarına gelen bir sözcük) sözünden rahatsız olduklarını biliyoruz; herhalde *"gani un gar"* (tamamiyle) yerine ve kısmen de uyak için kullanılmıştı bu sözcük. Bu eleştirinin hakkını teslim etmek ve dizede kullanıldığı haliyle sözcüğün belirli bir anlamı olmadığını söylemek mümkün. Ama büyük sanat yapıtları tam da en sorunlu oldukları noktada başarıya ulaşanlardır. Tıpkı en büyük müzik yapıtlarının tümüyle kendi yapılarına indergenemeyip fazladan birkaç nota ya da mezürle onun ötesine atılmaları gibi, *"gar"* sözcüğü de Goethevari bir "saçma kalıntısı"dır: Dil, sözcüğün seçilip kullanılmasına eşlik eden öznel niyetin dışına kaçmaktadır burada. Şiirin düzeyini bir *déjà vu*'nün ("bunu daha önce de gördüm!" duygusu) şiddetiyle belirleyen de bu *"gar"* sözcüğüdür büyük olasılıkla: Şiirin dilinin melodisi bu sözcük aracılığıyla salt anlamın ötesine geçer. Dilin gerileme çağında George dilde tarihin gerçekleşme fırsatını tanımadığı idea'yı görmekte ve sanki kendisi tarafından yazılmamış da zamanın başlangıcından beri orada duruyormuş ve sonsuza değin de öyle kalacakmış gibi tınlayan dizeler kurmaktadır. Ama bu girişimin Kişotizmi, böyle bir restoratif yazının imkânsızlığı, süslemeci ve zanaatkârane bir üsluba düşme tehlikesi, şiirin tözünü de zenginleştirir: dilin sanrılı bir özlemle imkânsıza doğru uzanışı, öznenin giderilmez erotik özleminin de ifadesi haline gelir - ancak benlikten kaçarak ötekinde huzur bulabilen bir özlem. En uç noktasına kadar yoğunlaştırılmış bir bireyselliğin böylece özyıkıma dönüştürülmesi (George'nin geç döneminin Maximin tapıncı da, kendini olumlu bir şeymiş gibi kurgulayan bireyselliğin gözükara bir yadsınışından başka bir şey miydi sanki) Alman dilinin en büyük ustaları

aracılığıyla boşuna aradığı o halk şarkısı fantazmasının yaratılması için zorunluydu. Ancak bir farklılaşmanın artık kendi farklılığına dayanamadığı, evrenselden başkasına katlanamadığı bir noktaya, tikelin içinde yalıtılmış olmanın utancından kurtulmuş olduğu bir noktaya kadar götürülmesi sayesinde lirik dil de dilin kendi içkin varlığını temsil edebilir, onun sadece bir araç değil de başlı başına bir amaç olduğunu da gösterebilir. Ama böylece özgür bir insanlık fikrim de temsil eder - George Okulu bayağı bir "yükseltiler tapıncı" aracılığıyla bu fikri kendi kendisinden gizlemiş olsa bile. George'nin hakikati, bireyselliğin duvarlarını tikeli sonuna kadar götürerek, hem bayağı olana hem de seçkin olana karşı çıkarak yıkmasında yatar. Onun ifadesi, liriklerinin tözle ve şiirin kendi yalnızlığıyla doldurduğu bireysel bir ifade halinde yoğunlaştırılmış olabilir; ama işte tam da bu lirik konuşma, artık aralarındaki duvarların yıkılmış olduğu insanların sesi haline gelmektedir.

Vekil Olarak Sanatçı

Paul Valéry'nin Almanya'da tanınıp değerlendirilmesi -ki şimdiye kadar yeterince başarılı olduğu söylenemez- özel zorluklar yaratmaktadır, çünkü Valéry'nin iddiası öncelikle lirik şiir alanındaki yapıtlarına dayanır. Lirik şiirin bir yabancı dile düzyazı gibi aktarılamayacağını söylemek gerekmez - hele söz konusu olan, Mallarmé öğrencisi Valéry'nin hipotetik bir okur kitlesiyle her türlü iletişime karşı sımsıkı kapatılmış olan *poesie pure'üyse* (saf şiir). Stefan George haklı olarak, şiir çevirisinin görevinin kesinlikle yabancı bir şairi tanıtmak değil, çeviri yapılan dilde onun adına bir anıt dikmek olduğunu söylemişti - ya da Benjamin'in bu fikre getirdiği yorumla söylersek, kendi dilimizi yabancı şiirin nüfuzuna açarak genişletmek ve yükseltmek. Buna rağmen ya da tam da büyük çevirmeninin{36} tavizsizliği nedeniyle, Alman edebiyatının tarihsel malzemesi Baudelaire'siz düşünülemez. Valéry'de ise durum bambaşkadır; hem zaten Almanya'nın kapıları Mallarmé'ye de kapalı kalmıştı. Rilke'nin Valéry'den seçip çevirmek üzere yokladığı dizeler George'nin büyük çevirileri ya da Rudolf Borchardt'ın Swinburne çevirilerindeki haşandan uzak kaldıysa, bunun nedeni sadece özgün malzemenin erişilemez oluşu değildir. Her türlü çevirinin temel yasasını, söze sadık kalma ilkesini ihlal etmişti Rilke; özellikle Valéry çevirisi ancak yaklaşık bir serbest çeviri çalışmasından ibaret kaldı ve böylece ne özgün modelin hakkını verebildi, ne de modeli sıkı sıkıya kopya ederek kendi kendini tam bir özgürlüğe yükseltebildi. Bu talihsiz karşılaşmanın üzerinde nasıl uğursuz bir yıldızın parlamış olduğunu görmek için Valéry'nin gerçekten de en güzel şiirlerinden biri olan "Les Pas"nın orijinaliyle Rilke çevirisini karşılaştırmak yeter.

Ama biliyoruz ki Valéry'nin yapıtı sadece lirik şiirden ibaret değildir, estetik biçimlendirme ile sanat üzerine düşünme arasındaki o ince

çizgide kışkırtıcı bir tarzda ilerleyen son derece kristalleşmiş bir düzyazıyı da içerir. Fransa'da aralarında André Gide'in de bulunduğu epeyce yetkin bazı yargıçlar, Valéry'nin veriminin bu yanına daha da yüksek değer biçmektedir. Almanya'da *Monsieur Teste* ve *Eupalinos* hariç, bu yapıtların da bugüne dek tanınmış olduğu söylenemez. Burada düzyazı ürünlerinden birini ele almamın amacı, adı çok iyi bilindiği halde yapıtı tanınmayan, ama ilgi talep etmeye de hiç ihtiyacı olmayan bir yazara dikkat çekmek değil: Yapıtının içerdiği nesnel kuvveti, angaje ve saf sanat arasında yine kendisinin kurduğu o inatçı karşıtlığa saldırmak için kullanmak istiyorum ben. Bu karşıtlık, çok yıkıcı sonuçları olan o klişeleştirme eğiliminin, kültür endüstrisi tarafından her tarafta üretilen ve estetik değerlendirme faaliyetini de istila etmiş bulunan katı ve şematik formüllerle düşünme eğiliminin bir semptomudur. Üretim bir kutuplaşmayla tehdit ediyor bizi: bir yanda ebedi değerlerin steril idarecileri ile öte yanda insanın bazen nerdeyse "acaba hiçlikle karşılaşma deneyimi olarak toplama kampları da bunlar için pekâlâ uygun mudur" diye düşünecek olduğu felaket şairleri arasında bir kutuplaşma. Valéry'nin pratiğe giden her türlü kestirme yolu kendi kendine yasaklayan yapıtında nasıl bir tarihsel ve toplumsal içerik yattığını göstermek istiyorum ben; sanat yapıtının içkin biçimselliği üzerinde ısrar etmek ile elden çıkarılamayan ama hasar görmüş fikirleri yüceltmek arasında hiçbir zorunlu ilişki bulunmadığını; ve dünyayı değiştirme hedefine o dünyanın ağır yükünü ellerinden kaçırabilecek kadar ustalıkla yönelen sözlerle kıyaslandığında, bu tür sanatta ve ondan beslenip ona benzeyen düşüncede özün tarihsel değişmeleriyle ilgili daha derin bir bilginin yer aldığını göstermek istiyorum.

Söz konusu etmek istediğim kitabı edinmek kolay. Bibliothek Suhrkamp dizisinde yayımlandı ve Almanca başlığı *Tanz, Zeichnung und Degas*[37]. (Dans, Çizim ve Degas). Werner Zemp tarafından yapılmış olan çeviri cazip, ama Valéry metninin sonsuz bir çabayla ulaştığı zarafeti her zaman metnin gerektirdiği derinlikte veremiyor. Buna karşılık hafiflik

öğesi, arabesk çizgileri andıran üslup ve bunun son derece ağır düşüncelerle paradoksal ilişkisi iyi korunmuş; en azından, anlaşılmazlık dehşeti yayılmıyor bu küçük kitaptan. Valéry'nin en ince ve karmaşık deneyimleri oynarcasına ve rahatça formüle etme becerisini kıskanıyor insan; zaten Degas hakkındaki kitabının başında da bunu yapmak istediğini açıklamış:

> Biraz dalgın bir okurun kurşun kalemi kitabın kenarlarında gezdirmesi, dalgınlığına ve kurşun kalemin keyfine göre, basılı metnin yanına küçük şekiller ya da süslemeler karalaması gibi ben de Degas'nın çizimlerinin etrafına içimden gelen şeyleri keyfimce yazmak istiyorum. Az bir şey yazacağım bu çizimlere. Metnim okunmasa da olur ya da bir defada değil de, parça parça okunabilir; zaten metinle çizimler arasındaki bağ çok gevşek, hatta doğrudan hiçbir bağlantı yok.

Valéry'nin bu becerisini Latin kültürünün her zaman boşlukları doldurmaya yarayan biçim ustalığına ya da kendi olağandışı biçim yeteneğine indirgemek uygun olmaz. Bulanık kalmış, aydınlatılmamış, çözülmemiş hiçbir şeye tahammül edemeyen ve dışa yönelik saydamlığı içteki başarının ölçüsü yapan yorulmak bilmez bir nesnelleştirme ve Cézanne'ın deyişiyle, gerçekleştirme dürtüsünden beslenen bir beceridir bu.

Bir filozof batini bir şairin zanaatkârlığa tutkun bir ressam hakkındaki kitabından söz açıyorsa, tepki göstermeye çok elverişli bir durum var demektir. Bu noktayı safdilce kışkırtmaktansa, daha baştan tartışmayı yeğlerim - hele böyle bir tartışma konuya giriş sağlayacaksa. Degas üzerine görüş belirtme işini üstlenmiyorum burada, zaten bunu yapabileceğimi de sanmam. Valéry'nin tartışmak istediğim fikirleri tümüyle bu büyük izlenimci ressamın ötesine geçen şeyler. Ama aynı zamanda, sanatsal nesneye ancak onu büyük bir sorumlulukla üreten kişinin ulaşabileceği yakınlık sayesinde elde edilmiş fikirler. Sanata ilişkin büyük içgörüler ya "sanat uzmanlığı" denilen şey tarafından rahatsız edilmemiş bir kavramdan çıkarsanan (Kant veya Hegel'de görüldüğü gibi) mutlak bir mesafe ya da yapıta izleyici gözüyle değil de sahnenin arkasına geçip üretilişi ve tekniği açısından bakan birinin mutlak yakınlığı içinde oluşturulabilir. Duygudaşlık gösterebilen, zevk sahibi bir ortalama sanat

uzmanı, sanat yapıtlarının nesnel disiplinine tabi olmak yerine onları kendi rastlansallığının projeksiyonuna indirgediği için, en azından günümüzde sanat yapıtlarını gözden kaçırma tehlikesiyle karşı karşıyadır - hatta belki de hep öyle olmuştur. Valéry ise ikinci tipin neredeyse eşsiz örneğini oluşturur: Sanat yapıtı hakkındaki bilgisini kendi ustalığı (*métier)*, yani kılı kırk yaran çalışma süreci aracılığıyla edinen kişidir bu; ama bir yandan da bu süreç onda dolaysızca ve o kadar isabetli bir şekilde kendi üzerine düşünmektedir ki, sanat emeği kuramsal bir seziş haline gelmekte, tikeli dışarda bırakmayıp muhafaza eden ve kendi hareketinin kuvvetiyle bağlayıcılık noktasına kadar götüren o iyi evrenselliğe dönüşmektedir. Valéry sanat üzerine felsefe yapmaz: biçim vermenin dışa kapalı, deyim yerindeyse penceresiz faaliyetiyle yarıp geçer yapay nesnenin körlüğünü. Böylece bir ölçüde, bugün kendi kendisinin farkında olan her felsefe için zorunlu bir görevi de dile getirmiş olur; karşıt kutbuna -spekülatif kavram- Hegel'in yüz kırk yıl önce Almanya'da ulaştığı görevin aynısıdır bu. Valéry'de en uç sonuçlarına vardırılan *l'art pour l'art* ilkesi, Goethe'nin *Seçilmiş Yakınlıklar*'ında söz edilen bir düstura, kendi türünde mükemmel olan her şeyin kendi türünün ötesine işaret edeceği kuralına uygun olarak kendi kendini aşmaktadır. Sanat yapıtının kesinlikle kendisinde içkin olan tinsel sürecin tamamlanması, yapıtın hem körlüğünün hem de tek yanlılığının aşılması demektir. Valéry'nin düşünceleri boşuna Leonardo da Vinci'nin etrafında dönüp durmaz; bir dönemin başlangıcı olan Leonardo'da yine sanat ile bilginin o doğrudan özdeşliği söz konusudur ve bu özdeşlik yüzlerce dolayımdan geçerek Valéry'yle birlikte dönemin sonunda muhteşem bir şekilde kendi bilincine varmıştır. Valéry'nin yapıtına düzen veren ve Degas kitabında kendini tekrar tekrar duyuran paradoks da şundan başkası değildir: Her sanatsal ifade ve bilimsel bilgide insanın ve insanlığın bütününe yönelen bir niyet *(Intention)* vardır, ama bu niyet ancak kendini unutmuş bir işbölümünün, bireyselliği feda edecek, bireysel insanın kendini

teslim etmesine varacak ölçüde duyarsızca yoğunlaştırılması sayesinde gerçekleşebilir.

Bu düşünceleri rasgele atfediyor değilim Valéry'ye: '"Büyük Sanat" dediğim şey, kısaca, üretilebilmek için bir insanın *tüm* yeteneklerini ortaya koymasını buyurganca talep eden ve yapıtı kavramak isteyen bir başkasının da *tüm* yeteneklerini uyarıp harekete geçirebilen sanattır." (138) Valéry tarih felsefesi açısından kasvetli bir bakışla ve belki de Leonardo'yu düşünerek, sanatçıdan tam da bunu bekler:

> Bu noktada birçokları "Bunun ne önemi var!" diye sesini yükseltecektir. Kendi payıma ben, sanat yapıtının ortaya çıkarılışında *insanın bir bütün olarak* yer almasının hayli önemli olduğuna inanıyorum. Ama bir zamanlar böylesine önemli sayılan bir şey nasıl oluyor da bugün ihmal edilebilir olarak görülüyor? II. Julius ya da XIV. Louis döneminde yaşamış meraklı ya da sanattan anlayan biri resim sanatında asli saydığı hemen her şeyin bugün artık göz ardı edildiğini, hatta ressamın amaçları ve kamuoyunun ilgilendiği şeyler arasında hiç yer almadığını duysa, muhakkak ki çok şaşırırdı. Gerçekten de kamuoyu, eğilimleri açısından ne kadar *incelmişse*, ne kadar ilerlemişse, sözünü ettiğim ideallerden o kadar uzaklaşmış demektir. Ama böylece insanın bütünlüğünden de uzaklaşmış oluyoruz. Bütünsel insan yok olmakta. (135-6)

Tatsız çağrışımları beraberinde getiren bütünsel insan (*Volimensch)* kavramının Valéry'nin kastettiğini aktarmak için ne kadar uygun bir çeviri olduğu belli değildir; ama ne olursa olsun, Valéry'yi ilgilendiren bölünmemiş insan, tepki gösterme tarzları ve yetenekleri toplumsal işbölümü şemasına uyarak birbirinden kopmamış, birbirine yabancılaşmamış, fiyat biçilebilen işlevler halinde dağılmamış olan insandır.

Gelgelelim, kendi kendine yönelttiği taleplerin yetinme bilmeyen aşırılığıyla -Valéry'ye göre- böyle bir tümel sanat fikrine varmış olan Degas, yine de evrensel dahinin tam karşıtı olarak betimlenmektedir Valéry tarafından - üstelik ressam sadece plastik sanatlarla uğraşmayıp Mallarmé'yle unutulmaz tartışmalara yol açan soneler de yazdığı halde. Şöyle diyor Degas için:

> Çizim emeği onun için bir tutku, bir disiplin haline gelmişti; kendi kendine yeterli bir mistisizmin ve bir ahlakın nesnesi, başka bütün meseleleri iptal eden hükümran bir çabaydı; onu başka her türlü ilgi alanından koparan, çözülememiş, hatları tam olarak belirlenememiş görevler yaratıyordu. Bir uzmandı ve zaten öyle de olmak istiyordu; ama bir tür evrenselliğe yükselmesini de sağlayan bir evrensellikti bu. (114)

Uzmanlaşmanın bu şekilde evrenselliğe vardırılması, işbölümüne dayalı üretimin yoğunlaşıp katılaşması, Valéry'nin spekülasyonlarının konusu olan insani yetilerdeki gerilemeye (bugünkü psikoloji dilinde "ben zayıflığı" denebilecek durum) karşı koyabilecek bir potansiyel barındırmaktadır. Degas'nın yetmiş yaşındayken söylediği bir sözü aktarır Valéry: "İnsanın şu anda yapmakta olduğu şeyden çok, *günün birinde yapabileceği şey* hakkında yüksek bir fikre sahip olması gerekir; bu olmadan, çalışmaya değmez." (114) Valéry şöyle yorumlar bunu:

> Her türlü boş kibrin panzehiri olan gerçek gurur konuşuyor burada. Has sanatçı, oynadığı partileri tutkuyla düşünüp duran, sürekli yeni hamleler tasarlayan, geceleri satranç tahtasının ya da iskambil masasının hayaletiyle karşılaşan, gerçeğinden daha gerçek, daha canlı taktik bileşim ve çözümlerin imgesiyle yaşayan bir oyuncuya benzer.
>
> Bu yoğunlaşmış ânın sürekli *mevcudiyetini* hissetmeyen insan, metruk bir insandır: Boşlukta bir alan gibidir.
>
> Şüphesiz sevgi, hırs ya da servet düşkünlüğü bütün bir insan ömrünü doldurabilir. Ama kesin bir hedefin var olması ve bunun yakın ya da uzak, erişilmiş ya da erişilememiş olduğunun bilinci (ki zaten böyle bir hedefin parçasıdır), bu tutkuları *sonlunun* alanına havale eder. Oysa kendimize biçtiğimiz güçten ve kusursuzluktan daha fazlasını ortaya koyan bir yapıt yaratma isteği de bu hedefi sonu gelmez biçimde uzaklaştırır bizden: yaşadığımız her ânın elinden kaçan ve ona karşı duran bir nesnedir. Attığımız her adım onu hem daha güzel hem de biraz daha uzak kılar.
>
> Bir sanatın tekniğine tam anlamıyla hâkim olma, onun araçlarını kendi organ ve duyularımızın olağan işleyişi kadar güvenle ve kolaylıkla kullanabilme tasavvuru, bazı insanlarda sonsuz bir kararlılığa, sonsuz bir mücadele, çalışma ve acıya yol açar. (114/6)

Ve evrensel uzmanlık paradoksunu şöyle özetler Valéry: "Her biri kendi alanında ve kendi tarzında olmak üzere, Flaubert ve Mallarmé, bütün bir yaşamın, yine kendilerinin icat edip yazı sanatına kazandırdıkları tümel ve mutlak taleplere adanışının edebi örnekleridir." (116)

Öne sürmüş bulunduğum bir görüşü hatırlatmama izin verin: Bir *artiste* ve estet olmak gibi kötü bir şöhrete sahip Valéry, sanatı doğrudan pratik ve politik kullanımı açısından ele alan doktrine kıyasla, onun toplumsal niteliğine ilişkin daha derin bir kavrayışa sahipti. Bu tezim şimdi artık iyice güçlenmiş durumda. Çünkü bugünlerde her tarafta karşımıza çıkan angaje sanat kuramı, mübadele toplumunda kaçınılmaz olarak hüküm süren bir gerçeği, hem insanlar arasındaki hem de nesnel tin ile onun dile getirdiği ve yönlendirdiği toplum arasındaki yabancılaşma gerçeğini açıkça göz ardı etmektedir. Bu kuram, sanki bir evrensel dolayım dünyasında dolaysızlık dolaysızca gerçekleştirilebilirmiş gibi, sanatın insanlara dolaysızca seslenmesini ister. Ama tam da bu yüzden, sözü ve biçimi sadece bir araca, yapıtın etkisi bağlamındaki bir öğeye, kısaca psikolojik manipülasyona indirger; ve kendi hakikatinin yasasına göre değil de tüketicilerde en az dirence yol açacak bir çizgide yol almasını istediği sanat yapıtının tutarlılık ve mantığını oyup boşaltır. Valéry bugün bizler için önemlidir ve insanca olmayan bir davayı insanca olan uğruna kısa soluklu faydacılığın karşısına diktiği için kaba önyargının ona yapıştırdığı "estet" etiketinin tam karşıtıdır. Ancak, işbölümünün inkâr edilmekle ortadan kaldırılamayacağı, rasyonelleştirilmiş dünyanın soğukluğunu gidermenin yolunun akıldışılık olmadığı, faşizmde çok çarpıcı şekilde kanıtlanmış toplumsal bir gerçektir. Akıl denilen aracın bütünü itibariyle akıldışı olan insanlıkta açtığı yaralar daha az değil, daha çok akıl sayesinde iyileşebilir.

Valéry ne yalıtık ve yabancılaşmış sanatçı konumunu safdilce kabullenmiş, ne tarihten soyutlanmış, ne de yabancılaşmaya varan toplumsal süreç hakkında yanılsamalara kapılmıştır. Özel iç dünyalara sığınmış olanlara karşı, hiç sağa sola bakmadan ilerleyen birinin saflığını taklit ederek çoğu zaman piyasadaki işlevini de yerine getiren o kurnazlığa karşı, Degas'nın harika bir cümlesini alıntılar: "Şu tren saatlerini bilen münzevilerden biri" (129). Sanatsal çalışmanın kendisi ile bugün egemen bulunan maddi üretimin toplumsal koşulları arasındaki çelişki hakkında,

hiçbir ideolojik karışıma yer vermeyen tamamen katı bir tutum içinde ve herhangi bir toplum kuramcısından eksik kalmayan bir amansızlıkla konuşmaktadır. Almanya'da yüz yıldan daha uzun bir süre önce Karl August Jochmann'ın da yapmış olduğu gibi, sanatın kendisini arkaizmle suçlar:

> Sanatçının çalışması bazen çok eskilerden kalma gibi geliyor bana; sanatçının kendisi de devri kapanmış bir şeyin hayatta kalması gibi: yok olmaya mahkûm bir sınıfa ait, odasına kapanıp kendi ev-yapımı yöntemleriyle çalışan, araç gerecinin güven verici dağınıklığı içinde yaşayan, çevresine kör gözlerle bakıp sadece görmek istediğini gören, kırık dökük çömlek parçalarını, mutfak eşyasını ve eline rasgele geçen herhangi bir malzemeyi kullanan bir usta ya da zanaatkâr. ... Acaba günün birinde değişecek mi bu durum? Acaba hep şans eseri karşısına çıkan araçlar kullanan bu acayip yaratığın yerine tam işinin gerektirdiği gibi beyazlar giyinmiş, lastik eldivenler takmış, resim laboratuvarında kesin bir programa göre çalışan ve hepsi belli bir amaca göre doğru şekilde kurulmuş çok gelişkin araçlardan yararlanan biriyle karşılaşabilecek miyiz? ... Şu ana kadar, pratiğimizde rastlantının, tekniğimizde gizemin, çalışma planımızda esrikliğin payı bertaraf edilmiş değil; yine de gelecek hakkında kesin konuşmak istemem. (3-4)

Valéry'nin ironik bir tarzda sunduğu estetik ütopyayı, sanat yapıtına bir yandan sadık kalırken bir yandan da işleyiş tarzını değiştirerek egemen teknoloji koşulları altında başta şiir olmak üzere her türlü sanatı çarpıtan yalandan arındırma girişimi olarak adlandırabiliriz. Kendini bir araca dönüştürmelidir sanatçı, şeyleşmiş bir dünyanın ortasında anakronizm lanetine uğramak istemiyorsa kendisi de şeyleşmelidir. Valéry çizim sürecini şöyle betimler: "Sanatçı bir öne çıkar, bir geri çekilir, bir o yana bir bu yana eğilir, gözlerini kısar, sanki bütün bedeni gözlerinin hizmetindeymiş gibi davranır, kendisi de baştan ayağa hedeflemenin, noktalar koymanın, doğrular çizmenin ve kesinliğin bir aracından ibaret hale gelir" (67). Burada Valéry, özel mülkiyeti model alarak sanat yapıtını da onu üretene mal eden son derece yaygın bir anlayışa saldırmaktadır. Yapıtın sanatçıya "ait" kısmının ne kadar küçük olduğunu, sanatsal üretim sürecinin ve dolayısıyla yapıtta içerilen hakikatin açılıp gelişmesinin aslında konunun kendisinden çekip çıkarılmış sıkı bir kurallılığı bulunduğunu ve bunun karşısında o çok sözü edilen sanatçının yaratıcı özgürlüğünün pek önemsiz kaldığını herkesten daha iyi bilir. Bu Valéry'nin

kendi kuşağından aynı ölçüde tutarlı ve aynı ölçüde huzursuz bir başka sanatçıyla, Arnold Schönberg'le buluştuğu bir noktadır. Son kitabı *Style and Idea*'da (Üslup ve Fikir) Schönberg, büyük müzik yapıtının besteci tarafından daha ilk notayla birlikte üstlenilen yükümlülüklerin yerine getirilmesinden oluştuğu fikrini geliştirmişti. Valéry de aynı anlayışla konuşur: "Bütün alanlarda gerçekten kuvvetli olan insan, hiç kimseye bir şeyin armağan edilmediğini, her şeyi yapmak ve bedelini ödemek gerektiğini en iyi kavrayan ve engellerle karşılaşmadığında huzursuz olup onları bizzat icat eden kişidir. ... Bu kişi için biçim, akli gerekçeleri olan bir yargıdır." (120) Valéry'nin estetik anlayışına bir burjuva metafiziği hâkimdir. Burjuva çağının sonunda, sanatı geleneksel lanetinden, ikiyüzlülükten kurtarmak, dürüst hale getirmek ister. Her sanat yapıtının gerçek olmadığı halde kendini gerçekmiş gibi ortaya koymakla ister istemez başına sardığı borçları sanatın ödemesini talep eder. Şimdi, Valéry ve Schönberg'in sanatı bir çeşit mübadele süreci olarak anlayan yaklaşımı hakikatin bütünü mü, yoksa tam da Valéry'nin işbirliğine yanaşmadığı varoluş tarzının etkisi mi altında diye sorulabilir. Ama burjuva sanatının kendi burjuva niteliği hakkında sonunda edindiği özbilincin özgürleştirici bir yanı da vardır ve kendini aslında olmadığı gerçeklik sanarak ciddiye almakla kazandığı bir özbilinçtir bu. Sanat yapıtının kapalılığı ve kendine kendi damgasını basma zorunluluğu, gerçek olanın zorlayıcılığı ve ağırlığı karşısında geri kalmasına yol açan rastlansallıktan kurtulmasını sağlayacaktır. Valery'nin sanat felsefesinin bilime yakınlığı da iki alanın sınırlarının birbirine karışmasında değil, nesnel yükümlülük uğrağında aranmalıdır ve bu Leonardo ile yakınlığı için de geçerlidir.

Bununla birlikte, Valery'nin yakalanıp aşılması gereken salt sezginin karşısına teknoloji ve rasyonelliği çıkarması ve bitirilip tamamlanmış sanat yapıtı yerine süreci vurgulaması, ancak son dönemdeki sanatın genel gelişme eğilimlerine ilişkin yargısı dikkate alındığında tam olarak anlaşılabilir. Bu sanatta kurucu (*konstruktiv*) güçlerin gerileyişini,

duyusal kavrayışa (*Rezeptivität*) teslim oluşu - kısacası, aslında insani güçlerin her türlü sanatı ilişkilendirdiği öznenin zayıflayışını görmektedir. İzlenimci döneme veda ederek adadığı sözleri Almanya'da belki de en iyi anlama yolu, bunları istemeden işaret ettikleri Richard Wagner ve Richard Strauss'a uygulamaktır:

> Bir betimleme genel olarak birbiriyle yerleri değiştirilebilecek cümlelerden oluşur: Bir odayı nasıl sıralandıkları hemen hemen önem taşımayan bir dizi cümleyle betimleyebilirim. Bakış istediği gibi dolaşır. Bu dolaşmadan daha doğal ve "gerçeğe" daha yakın bir şey yoktur, çünkü ... "gerçek", rastlantının sunduğu şeydir. ...
>
> Ama eğer bu bağlayıcı olmayan rastlansallık *(dieses unverbindliche Ungefähr)* kendisinden kaynaklanan bütün o kolaylık alışkanlığıyla birlikte egemen öğe haline gelirse, sonunda yazarları soyutlama yeteneklerini kullanmaktan vazgeçirmesi ve aynı şekilde okuru da -onu sadece anlık etkilerle, şokun ikna edici şiddetiyle cezbetmek amacıyla- en ufak bir dikkat gösterme zorunluluğundan bile azat etmesi beklenmelidir....
>
> İlkesel açıdan meşru olan ve bazı çok güzel yapıtlar da doğuran bu sanatsal yaratıcılık tarzı, bir yandan da tıpkı manzaranın istismar edilişi gibi, sanatın tinsel yönünü zayıflatmaktadır. (135)

Bunun hemen ardından, daha kökten bir ifade yer alır:

> Modern sanat, duyarlılığımızın neredeyse sadece duyusal yanından yararlanmaya çalışmakta ve bunu genel ya da ruhsal duyarlılığımız pahasına, yapıcı güçlerimizi birbirine ekleyip zihinsel bir çabayla şeyleri dönüştürme yetimiz pahasına yapmaktadır. Dikkat çekmeyi çok iyi bilir ve bunun için her türlü araca başvurur: büyük gerilimler, tezatlar, bilmeceler, şaşırtmacalar. İncelmiş yöntemleri ya da gözüpek uygulamaları sayesinde bazen çok değerli sonuçlar da elde edebilir: son derece uçucu ya da karmaşık durumlar, akıldışı değerler, henüz oluşum halindeki duyumlar, titreşimler, denklikler, belirsiz derinliklere ait sezişler. ... Ama bütün bunların bir bedeli vardır. (136-7)

Valéry'deki nesnel toplumsal içeriğin hakikati tam olarak ancak burada ortaya çıkmaktadır. Geç sanayi döneminde totaliter yönetimlerin ya da dev tekellerin güdümündeki bir kitle kültüründe, insanları salt algılayıcı araçlara, koşullu reflekslerin dayanak noktalarına indirgeyerek kör tahakkümün ve yeni barbarlıkların yolunu açan bir kültürde meydana gelen antropolojik değişikliklerin antitezini getiriyor Valéry. Valéry'nin *şimdi oldukları halleriyle* insanların önüne çıkardığı sanatın amacı, insanın *olabilecek* imgesine sadık kalmaktır. Hem kendi mantığı ve tutarlılığından

hem de izleyicinin yoğunlaşmasından olabilecek en çok şeyi talep eden sanat yapıtı, Valéry'nin gözünde, kendi gücüne ve bilincine sahip çıkabilen ve teslim olmayan öznenin bir temsilidir. Nitekim, Degas'nın kendini bırakmaya karşı çıkan sözlerini coşkuyla alıntılar. Bir bütün olarak Valéry'nin yapıtı, sanatçının o ölümcül eğilimine, her türlü mutluluk ve hakikatten feragat ederek kolaya kaçma eğilimine karşı bir protestodur. Mahvolacaksa yine de imkânsızın peşine düşerek mahvolmayı yeğler Valéry. Onu uğraştıran sıkı örgütlenmiş, sıkı dokunmuş ve tam da bilinçli gücü sayesinde alabildiğine duyusallaştırılmış sanat, gerçekleştirilmesi pek mümkün olmayan bir şeydir. Ama düpedüz var olanın insani olana uyguladığı o tarifsiz baskıya karşı bir direnç de içerir. Günün birinde olabileceğimiz şeyin kefilidir. Aptallaşmamak, uyutulmamak, akıntıya karışmamak: Valéry'nin sahte insancıllık oyununa, insan onurunu lekeleyen toplumsal uzlaşma oyununa katılmaya yanaşmayan yapıtında yer etmiş toplumsal davranış tarzlarıdır bunlar. Sanat yapıtları oluşturmak, onun gözünde, büyük duyusal sanatın Wagner, Baudelaire ve Manet'den beri ortaya koyduğu uyuşturucuyu reddetmek, sanat yapıtını medya, sanat tüketicisini ise psikoteknik manipülasyonun kurbanı haline getiren rezalete karşı çıkmak demektir.

Buradaki mesele, batini bir kişi gözüyle bakılan Valéry'nin toplumsal anlamda haklılığı ve kimsenin suyuna gitmeye yanaşmadığı halde, daha doğrusu tam da bu yüzden, yapıtının herkesi ilgilendiren yanıdır. Ama bu noktada bir itirazla karşılaşmayı bekliyorum ve bunu hafife alacak değilim. Bütün olup bitenler ve henüz yolumuzu bekleyen tehlikeler göz önüne alındığında, Valéry'nin yapıtında ve felsefesinde sanatın öneminin alabildiğine abartılmış olduğu söylenebilir ve bu nedenle aslında onun da, estetik yetersizliğini o kadar keskince algıladığı on dokuzuncu yüzyıla ait olup olmadığı sorulabilir. Bir başka olası soru da, sanat yapıtının yorumlanmasına nesnelci bir yön vermiş olmasına rağmen Valéry'nin de Nietzsche gibi bir *sanatçı metafiziği* dayatıp dayatmadığıdır. Valéry ya da

Nietzsche'nin sanat yapıtının önemini abartıp abartmadığı konusunda bir karar vermeye girişmeyeceğim. Ama bitirmeden önce sanatçı metafiziği konusunda bir şey söylemek istiyorum. Valéry'nin estetik öznesi -ister kendisi olsun, isterse Leonardo ya da Degas- "kendini ifade eden sanatçı" şeklindeki ilkel anlamıyla özne değilir. Tersine, bütün yaklaşımı bu tasavvura, özellikle Kant ve Schelling'den beri Alman estetiğinde derinlemesine kök salmış olan dahiyi taçlandırma tavrına karşı çıkar. Sanatçıdan kendini teknik anlamda sınırlandırmasını, konuya tabi kılmasını isterken amacı bir kısıtlama değil, genişlemedir. Sanat yapıtının taşıyıcısı olan sanatçı onu ortaya çıkaran bireyden ibaret değildir; çalışması ve edilgin etkinliği sayesinde tümel toplumsal öznenin temsilcisi haline gelir. Sanat yapıtının gereklerine tabi olmakla, sadece kendi bireyleşmesinin rastlansallığından kaynaklanabilecek her şeyi ortadan kaldırmış olur. Öte yandan, toplumsal öznenin, yani Valéry'deki güzellik fikrinin yöneldiği bölünmemiş bütün insanın böyle bir temsilinde, aynı zamanda körcesine yalıtılmışlığın kaderini aşan, bütünsel öznenin sonunda kendini toplumsal olarak gerçekleştirdiği bir durumda amaçlanmıştır. Valery'nin yaklaşımının sonucu olarak kendinin farkına varan sanat, hem sanatın kendisini dönüştürecek hem de insanların gerçek yaşamında kendini tam olarak geçekleştirecektir.

Sanat Şen midir?

Schiller'in *Wallenstein* adlı oyununun giriş bölümü "Yaşam ciddidir, sanat ise şen" (*Ernst İst das Leben, heiter ist die Kunst)* dizesiyle sona erer. Ovidius'un *Tristia*'sındaki bir dize örnek alınmıştır burada: "*Vita verecunda est, Musa jocosa mihi"* (II, 354), yani "Yaşamım gösterişsiz ve ağırbaşlı, esinim ise neşeli." Antik çağın bu etkileyici ve usta şairine belli bir niyet atfedebiliriz sanıyorum. Augustinus'un kurduğu düzen tarafından hoşgörülemeyecek kadar şen bir yaşam süren Ovidius, hâmilerine göz kırparak bir yandan kendi neşesini *Ars amandi'nin* (aşk sanatı) edebi neşesine havale etmeye, öte yandan da kişisel olarak kendisinin yaşamın ciddi işleriyle uğraştığını pişmanca göstermeye çalışıyordu. Bir bağışlanma meselesiydi bu onun için. Alman idealizminin saray şairi Schiller ise bu Latin kurnazlığıyla hiç ilgilenmiyordu. Onun dizesindeki vecize, herhangi bir amaç gütmeksizin haddimizi bildirmektedir bize. Böylece tümüyle ideolojikleşir ve uygun bir fırsat çıktığında alıntılanmaya hazır halde burjuvazinin yastık altı hâzineleri arasına karışır. Çünkü o yerleşik ve pek sevilen çalışma ve boş zaman ayrımını doğrulamaktadır. Kökleri rutinleşmiş, özgür olmayan emeğin azabında ve bu emek karşısında duyulan çok haklı tiksintide yatan bir şeyin ebedi bir yasa olduğu ilan ediliyordur: birbirinden açıkça ve kesin olarak ayrılmış iki alan. Biri ötekine karıştırılmamalıdır. Tam da bağlayıcı olmayışının sağladığı hoşluk (*erbauliche Unverbindlichkeit*) sayesinde sanat, antagonist bir tamamlayıcı olarak burjuva yaşamına katılır ve ona tabi kılınır. Bundan eninde sonunda nasıl bir boş zaman düzenlemesinin çıkacağı baştan bellidir: İlahi güllerin yetiştiği ve kadınların da bu gülleri tiksinti verici dünyevi yaşamın örgüsüne eklediği bir Elysium Bahçesi.{38} Günün birinde durumun gerçekten bambaşka olabileceği idealist Schiller'in gözünden kaçmaktadır. Onun asıl ilgilendiği, sanatın yaratacağı etkidir. Ne kadar soylu bir tavır içinde

görünse de, sanatı yorgun işadamları için vitamin iğnesi haline getiren kültür endüstrisindeki durumun gizliden gizliye habercisiydi Schiller. Kant da dahil olmak üzere on sekizinci yüzyıla kadar geri giden bu etki estetiğine (*Wirkungsâsthetik*) ilk karşı çıkan, idealizmin en yüksek noktasında Hegel olmuş, aynı zamanda bu sanat anlayışına da itiraz ederek sanatın Horatius tarzı bir eğlendirme ve eğitim mekanizması olmadığını söylemiştir.

2

Yine de, sanatın şen olduğu yolundaki yavan sözde bir doğruluk payı vardır. Eğer sanat, ne kadar dolayımlı olursa olsun, insanlar için bir haz kaynağı olmasaydı, karşı çıktığı ve direndiği çıplak varoluş içinde ayakta kalamazdı. Bu sanata dışsal bir şey değil, onun tanımsal bir parçasıdır. Kant'ın "amaçsız amaçsallık" şeklindeki formülasyonu -her ne kadar topluma değinmese de- bunu ima eder. Sanatın amaçsızlığı, var kalmanın zorlayıcılıklarından kaçabilmiş olmasında yatar. Özgür olamayışın ortasında özgürlük benzeri bir şeyi dile getirir sanat. Sırf varoluşuyla egemen kötü büyünün ötesine geçiyor olması, onu bir mutluluk vaadinin müttefiki yapar. Kendisinin de umutsuzluğu ifade etmekle bir bakıma dile getirdiği bir vaattir bu. Beckett'in oyunlarında bile perde, tıpkı Noel hediyelerini gizleyen bir örtü gibi kalkar. Kendi görünüş/yanılsama öğesinden sıyrılmaya çalışan sanat, kendisini dalkavukluğa sürüklediğinden şüphe ettiği mutluluk verici öğenin kalıntılarından kurtulmak için boşuna uğraşıp durur. Bütün bunlara rağmen, sanatın şen olduğu tezini çok belirli bir anlamda almak gerekiyor. Bu tez bir bütün olarak sanata ilişkindir, tek tek sanat yapıtlarına değil. Bunlar, gerçekliğin dehşetine uygun bir şekilde, hiç de şen olmayabilir. Aslında sanatın şen olan yanı, kolayca tahmin edilenin tam karşıtıdır: içeriği değil edası, sırf *sanat* olduğu gerçeği, aynı zamanda şiddetine de tanıklık ettiği gerçekliğin üstünde başka bir sahne gibi açılıyor olması. Bu, sanatın şenliğini onun idealizmin de ötesine geçen tinsel içerikleri ifade edişinde değil, aslında bir oyun oluşunda gören filozof Schiller'in düşüncesini de doğrular. Sanat *a priori* olarak, yani sanat

yapıtlarından da önce, gerçekliğin insanlara dayattığı hunhar ciddiyetin bir eleştirisidir. Bunu bir dayatma olarak adlandırmakla gevşetebileceğine inanır. Sanatın şen yanı budur işte; ve tabii, mevcut bilinçteki bir değişme olarak, ciddi yanı da.

3

Ama tıpkı bilgi gibi sanat da malzemesini ve eninde sonunda biçimlerini de gerçeklikten, daha doğrusu toplumsal gerçeklikten alır ve bunları dönüştürmek amacındadır. Böylece gerçekliğin uzlaşmaz çelişkilerine de dolanır. Sanat derinliğini, kendi biçim yasasının çelişkilere getirdiği uzlaşmanın bu çelişkilerdeki gerçek uzlaşmazlığı daha da ortaya çıkarıp çıkaramamasıyla ölçer. Sanatın en uzak dolayımlarında bile çelişki titreşimi sürüp gider - tıpkı müziğin en uç pianissimolarında dehşetin uğultusunun işitilmesi gibi. Kültüre duyulan inanç örneğin Mozart'ta müziğin beyhude uyumuna *(eitel Harmonie)* övgüler yağdırırken, bu uyum aslında gerçekliğin kulak tırmalıyıcı tonlarına bir kakışımla *(Dissonanz)* karşılık veriyor ve onları kendi tözü (*Substanz*) haline getiriyordur. Mozart'ın hüznüdür bu. Sanat, ancak zaten olumsuz biçimde muhafaza edilebileni, yani çelişkili olanı dönüştürerek ger

çekleştirir, var olanın ötesinde ve kendi karşıtından bağımsız bir Varlık olarak yüceltildiği anda ihanet edilmiş olan şeyi. Kiçi tanımlama girişimleri genellikle başarısızdır; ama bir sanat eserinin çelişki bilincini -gerçeklikle karşıtlığını vurgulayarak da olsa- geliştirip biçimlendirmesi ya da tersine çelişkiyi gözden saklamasını kiçin ölçütü yapan tanım herhalde içlerinde en kötü olanı değildir. Bu anlamda, her sanat eserinden ciddiyet beklenmelidir. Hem gerçeklikten kaçıp sıyrılan hem de içine gerçekliğin nüfuz ettiği bir şey olarak sanat, ciddiyetle şenlik arasında titreşir. Sanatı sanat yapan da bu gerilimdir.

4

Sanattaki şenlik ve ciddiyetin çelişkili hareketinin -yani diyalektiğinin- önemi basit bir yoldan, Hölderlin'in iki beytine bakarak açıklanabilir. Şair bunları belli ki bilerek birbirine çok yakın bir şekilde yerleştirmiştir. "Sophokles" başlığını taşıyan ilk beyit şöyledir: "Birçokları en neşeli şeyi neşeyle söylemeye çalıştı boşuna / İşte sonunda anlatıyor kendini bana, burada, hüznün ortasında" *(Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus).* Trajedi yazarının şenliğini oyunlarının mitsel içeriğinde, hatta belki de mitlere katmak istediği uzlaşmada bile değil, sırf bunu söylüyor olmasında, mitin kendini dile getiriyor olmasında aramak gerekir. Hölderlin'in dizelerinde her iki ifade de vurgulanarak kullanılmıştır. İkinci beytin başlığı "Şakacılar"dır (*Die Scherzhaften*): "Hep oynayıp şakalaşıyor musunuz? mecbursunuz zaten! ah dostlar! içime / İşliyor bu benim, çünkü ancak çaresizler mecburdur buna" (*Immer spielt ihr und scherzt? ihr müsst! o Freunde! mir geht diß / In die Seele, denn diß müssen Verzweifelte nur).* Sanat kendi başına şen olmak istediğinde ve dolayısıyla -Hölderlin'e göre- hiçbir kutsal amaca hizmet etmeyen bir kullanım biçimine uyum sağlamaya çalıştığında, insan ihtiyaçları düzeyine indirgenmiş olur ve içerdiği hakikat payı açığa çıkar. Ismarlama neşesi, işleyen düzene uygundur. İnsanları itaate, işbirliğine teşvik eder. Nesnel umutsuzluğun biçimidir bu. Beyitler

yeterince ciddiye alınacak olursa, sanatın tüm olumlayıcı niteliğine yönelik bir yargıda bulunduğu görülür. O zamandan beri bu evetleyici nitelik kültür sanayiinin dayatmasıyla her tarafı kaplamış, şaka da tümüyle reklamların pis sırıtışına dönüşmüştür.

5

Çünkü sanatta ciddi ve şen yanlar bir tarihsel dinamiğe tabidir. Sanatta şen sayılabilecek ne varsa sonradan ortaya çıkmıştır ve arkaik ya da kesin olarak teolojik bağlamdaki yapıtlarda düşünülemeyecek bir şeydir. Sanatın şen oluşu kentsel özgürlüğe benzer bir şeyi varsayar; ama bu, örneğin Boccaccio, Chaucer, Rabelais ve *Don Quixote'de* söz konusu olduğu gibi ancak erken burjuva çağında başlamış değildir; kökeni çok daha eskiye, daha sonraki dönemlerde "klasik" olarak adlandırılan ve arkaik olandan farklılaşan öğenin oluştuğu döneme gider. Sanatın kendini mitten, karanlık ve çıkışsız olandan kurtarmasını sağlayan esas olarak bir süreçtir, ciddi ile şen olan arasında yapılmış değişmez, temel bir seçim değil. Öznellik ilk kez sanatın şenlik ve hafifliğinde kendi bilgisine ve bilincine varır. Neşe sayesinde dolaşık bağlardan kurtulup kendine döner. Neşe burjuva kişisel özgürlüğüne ait bir şey barındırır, ama böylece burjuvazinin tarihsel akıbetini de paylaşmak zorunda kalır. Bir zamanlar mizahi olan, dönüşsüz biçimde körelip duyarsızlaşır; ve bu da yozlaşarak suç ortaklığının keyifli kendinden memnuniyetine dönüşür. Sonunda katlanılmaz hale gelir. Ama bundan sonra kim çıkıp da hâlâ *Don Quixote'ye* ve burjuva gerçeklik ilkesi karşısında tutunamayanlarla sadistçe alay edişine gülebilecektir? Aristophanes'in bugün de o zamanki kadar dahice olan komedilerinde neyin komik olduğu bir bilmece halini almıştır. Kabalıkla güldürücülüğü bir tutmak, ancak taşrada takdir görebilir. Toplum burjuva ruhunun mitleri aydınlatma vaadi olarak öne sürdüğü o uzlaşmayı gerçekleştiremediği ölçüde, güldürücülük de yeraltı dünyasına *(Orkus)*

sürüklenecek, bir zamanlar insanlığın imgesi olan gülme insandışılığa gerileyecektir.

6

Sanat kültür endüstrisinin denetimine girip tüketim malları arasına karıştığından beri şen yanı da yapay, sahte ve efsunlu hale gelmiştir. Şen olan hiçbir şey, keyfi biçimde tertip edilmiş olanla uyuşamaz. Neşenin doğayla olan barışçıl ilişkisi, doğayı manipüle eden ve hesaba vuran her şeyi dışlar. Dilin nükte ile dalga geçme *(Witz und Witzelei)* arasında yaptığı ayrım bunu hayli kesin bir şekilde ortaya koymaktadır. Bugün karşılaştığımız neşe örnekleri hep emirle gerçekleştiği için bozulmuş ve çarpılmıştır - "hayat böyle işte" ile avunan bir trajedi çeşidinin o uğursuz "yine de"sine varıncaya kadar. Sanat ki artık düşünümsüz olamaz, şenlikten kendi isteğiyle vazgeçmek zorundadır. Onu buna zorlayan da, her şeyden önce yakın geçmişte gerçekleşmiş şeylerdir. Auschwitz'ten sonra şiir yazılamayacağı cümlesinin mutlak bir geçerliliği yoktur, ama şu kesin ki Auschwitz geçmişte mümkün olduğu ve belirsiz bir gelecek boyunca da mümkün kalacağı için, şen sanat artık tasavvur edilemez. İnsanca anlayışın iyiliğini ne kadar ödünç alsa da, nesnel olarak yozlaşıp sinizme dönüşmektedir. Aslında Avrupa'daki felaketten neredeyse yüz yıl önce büyük edebiyatçılar, herkesten önce de Baudelaire, daha sonra Nietzsche ve mizahtan uzak duran tutumuyla George Okulu bu imkânsızlığı sezmişti. Mizahın yerini polemik nitelikli parodi aldı. Mizah orada, bir zamanlar mizah kavramından hiç ayrılmayan uzlaşma kavramına aldırış etmeden uzlaşmazlığa devam ettiği sürece barınabileceği geçici bir sığınak buldu. Ama giderek mizahın polemik biçimi de sorgulanabilir hale geldi. Artık anlaşılabileceğinden emin olamaz ve bütün sanat biçimleri içinde bir boşlukta tek başına sürüp gitmeye en az elverişli olanı polemiktir. Birkaç yıl önce faşizmin, kurbanlarına karşı ağır bir saygısızlık etmiş olmadan, komik bir şekilde ya da parodi halinde sergilenip sergilenemeyeceği tartışılmıştı.

Faşizmin budalalığı, ikinci sınıf komedyenliği ve bayağılığı apaçıktır, Hitler ve yandaşları ile sansasyon basını ve jurnalciler arasındaki gönüllü akrabalık da öyle. Gülünebilecek bir şey değildir bu. Kanlı gerçeklik bir tin değildi, tinin alaya alabileceği bir kötü tin de (*Ungeist*) değildi. Haşek'in *Schweyk*'ı yazdığı dönem, dehşet sisteminin ortasında kuytulukların da bulunduğu, boşvermişliğin mümkün olduğu iyi bir zamandı hâlâ. Ama faşizm komedileri, dünya tarihindeki en sert savaşlar ona karşı yapıldığı için faşizmin şimdiden yenildiğini savunan o aptalca düşünüşle işbirliği yapmak olur. Kazanan tarafın siperlerine saklananlara hiçbir şekilde benzememektir faşizme karşı koyanların görevi, kazananların konumunu üstlenmekse en uygunsuz tavır olur. Dehşete yol açmış olan tarihsel kuvvetler toplumsal yapının kendi doğasından kaynaklanmaktadır. Yüzeysel kuvvetler değildir bunlar ve kimsenin sanki dünya tarihi kendi arkasındaymış, sanki *Führer*'ler aslında saçmalamaları caniyane nutuklarına ancak sonradan benzeyen palyaçolarmış gibi bir tavırla ele alamayacağı kadar da güçlüdürler.

7

Öte yandan, sanatın umutsuz yapıtlarda bile -hatta özellikle bunlarda- görülen neşe uğrağı, düz varoluştan muaflığının getirdiği o şenlik ânı sürüp gittiği için, bu şenlik ya da mizah uğrağının tarihsel süreç içinde sanat yapıtlarından öylece kovulması da söz konusu değildir. Yapıtların özeleştirisinde, güldürü üzerine güldürü olarak yaşamını sürdürür şenlik uğrağı. Bugünün radikal yapıtlarında görülen ve olumlu bakış açısı sahiplerini fazlasıyla öfkelendiren sanatlı anlamsızlık ve budalalık, sanatın çocuksu bir evreye geri dönüşünden çok, onun mizah hakkındaki mizahi yargısını temsil etmektedir. Wedekind’in *Simplizismus* yayımcısına karşı yazdığı anahtarlı oyunu, "Taşlamanın Taşlaması" *(Die Satire der Satire*) altbaşlığını taşır. Benzer bir şey Kafka'da da görülür; aralarında Thomas Mann’ın da bulunduğu bazı yorumcular Kafka'nın şok-nesrini mizah olarak

anlamıştır ve Slovak yazarlar da Kafka ile Haşek arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır. Özellikle Beckett'in oyunları karşısında trajedi kategorisi gülüşe teslim olur; ve düzeni kabullenen her türlü mizaha kapalıdır bu oyunlar. Artık ne ciddiyet ve neşe alternatifine ne de trajikomik karışıma izin veren bir bilinç durumuna tanıklık ederler. Trajik olması gereken öznelliğin "iddiaları açıkça boş olduğu için, trajedi dağılıp gider. Gülüşün yerini gözyaşı dökmeyen kurumuş bir ağlayış alır. Yakınma boş, oyuk gözlerin tuttuğu yasa dönüşmüştür. Mizah kurtarılmıştır Beckett'in oyunlarında, çünkü bunlar hem gülüşün saçmalığına gülmeyi hem de umutsuzluğa gülmeyi aşılar seyirciye. Bu süreç de sanatsal indirgeme sürecine bağlanır: geriye kalmış asgari varoluş olarak bir var kalma asgarisine yöneliş. Bu asgari, tarihsel felaketi -belki de ondan sağ çıkabilmek için- bir indirimle sunmaktadır.

8

Çağdaş sanatta şenlik ile ciddiyet, trajedi ile güldürü, hatta neredeyse yaşam ile ölüm alternatifinin giderek yok olduğu görülüyor. Sanat böylece tüm geçmişini yadsımış olmaktadır. Nedeni belli: Alışılmış seçenek var kalmanın mutluluğu ile bu var kalışın ortamını oluşturan felaket arasında bölünmüş bir durumun ifadesidir. Dünya tümüyle büyübozumuna uğramış olduğu için de, şenlik ve ciddiyetin ötesindeki sanat, barışma kadar dehşetin de şifresi olabilir. Bu tür sanat hem varoluşun her tarafı kaplayan açık veya örtük reklamlarından duyulan tiksinmeye hem de acıyı fazlasıyla yücelterek yine onun değişemezliğini savunmuş olan aşırı coşkunluğa{39} karşı dirence tekabül eder. Yakın geçmiş karşısında sanatın şen olması ne kadar imkânsızsa, tümüyle ciddi olması da o kadar imkânsızdır. Bir şüphe uyanıyor böylece: Acaba sanat herhangi bir zaman, kültürün insanları inandırdığı ölçüde ciddi oldu mu? Sanat artık kendini dünya tiniyle uyum içinde hisseden Hölderlin'in şiirinin yaptığı gibi, yasın ifadesini en neşeli olanla bir tutamaz. Neşenin hakikat içeriğine ulaşmak

artık imkânsızlaşmış gibidir. Türlerin bulanıklaşmaya başlaması, trajik bir tavrın komik, komik olanın da üzücü görünmesi bununla bağlantılıdır. Trajik olan çürüyüp gitmektedir, çünkü olumsuzluğun olumlu anlamını -felsefede olumlu yadsıma denen anlamı- bulma iddiasını taşır. Yerine getirilemez bir iddiadır bu. Bilinmeyenin içine dalan sanat mümkün olan tek sanattır ve ne şendir ne de ciddi; ama üçüncü seçenek de perdelenmiştir, sanki bir hiçliğin içine gömülmüştür, figürlerini gelişmiş sanat eserlerinin betimlediği bir hiçlik.

Kültür Eleştirisi ve Toplum

Kulaklarıyla düşünmeye alışık olan birinin "*Kulturkritik*" (kültür eleştirisi) sözcüğünü duyunca sinirlenmesinin tek nedeni, tıpkı otomobil gibi bu sözcüğün de yarı Latince yarı Yunanca olması değildir. Göze batan bir çelişkiyi hatırlatır bu ifade aynı zamanda. Kültür eleştirmeni, kültürden memnun değildir ve bu rahatsızlığını da yine sadece kültüre borçludur. Sanki katışıksız doğanın ya da daha yüksek bir tarihsel durumun temsilcisiymiş gibi konuşur; ama aslında kendini üstün saydığı şeyle aynı niteliktedir. Kendi rastlansallığı ve sınırlılığına karşın, var olan şeylerin gücü hakkında yargıda bulunan öznenin Hegel tarafından -statükoyu meşru göstermek üzere- hep kınanan yetersizliği, bağımsız ve egemen olarak karşısına dikildiği kavramın özneyi de en derin yapısına kadar dolayımladığı bir durumda büsbütün katlanılmaz hale gelir. Ama kültür eleştirisinin içeriğini asıl kabul edilemez kılan, eleştirinin eleştirirken bile gizlice kültürü tanıması, ona gözü kamaşmış ve kibirli bir kabullenişle yaklaşmasıdır. Kültür eleştirmeni, kültürün kendisinde bulunmayan bir kültüre sahip olmakla övünür gibidir. Kendi kibri kültürünkine yardımcı olur: Suçlayıcı tavrında bile, yalıtık, sorgulanmayan, dogmatik kültür anlayışına sarılmıştır. Saldırıyı başka yöne kaydırır. Umutsuzluğun ve sınırsız acıların olduğu yerde sadece tinsel şeyleri, insanlığın bilinç durumunu, normların çöküşünü görür. Bunda ısrar etmekle, söylenemez olanı insanlardan uzaklaştırmak için güçsüzce de olsa çaba göstermek yerine, tamamen unutma eğilimine kapılır.

Kültür eleştirmeninin konumu, hüküm süren bozukluklarla olan farklılığı sayesinde, aslında sık sık gerisine düştüğü bu bozukluğun teorik olarak ötesine geçmesini mümkün kılmaktadır. Ama söz konusu farklılığı, ardında bırakmak istediği kültür endüstrisiyle kaynaştırır; üstelik bu endüstri de kendini kültür sanabilmek için tastamam bu farklılığa ihtiyaç

duyuyordur. Kültürün maddi yaşam koşulları karşısında sınanmaktan muaf kalabilmek için başvurduğu kibarlık ve seçkinlik iddiasının özelliği, bunun bir türlü doyurulamayan bir iddia olmasıdır. Hem maddi doygunluğun son derece yakın olduğu hem de sayısız insanın yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğu bir durumda, bu yüceltmenin değerinden duyulacak şüphe arttıkça, kültürün aslında yine tinin hareketine içsel olan abartılı iddiası söz konusu koşullarla arasındaki mesafeyi de artırmaktadır. Kültür eleştirmeni bu seçkinliği kendi ayrıcalığı haline getirir ve işbirliği yaptığı kültürün ücretli ve saygı gören bir baş belası olarak meşruiyet edinir. Ama bu, eleştirinin özünü etkileyen bir şeydir. Sahte bilinç hakkında gerçeği söylerkenki amansız katılığı bile, mücadele etmekte olduğu ve yüzeysel tezahürlerine takılıp kaldığı şeyin çekim alanından çıkamaz. Üstünlüğünü öne çıkaran kişi, aynı zamanda kendini meslekten hissediyor demektir. Burjuva toplumunda giderek kültür eleştirisi statüsüne yükselen eleştirmenlik mesleğini incelediğimizde de, çıkış noktasında örneğin Balzac'ın hâlâ farkında olduğu bir tür gaspın yer aldığını açıkça görürüz. Profesyonel eleştirmenler her şeyden önce "raportördü": Zihinsel ürünlerin pazarında yol gösterici bir rolleri vardı. Bu arada içerikle ilgili kavrayışlara ulaştıkları da oluyordu bazen, ama hep trafik görevlisi olarak kalıyorlardı ve bulundukları alanın tek tek ürünleriyle değilse de geneliyle uyum içindeydiler. Zaten aracı rolünden çıktıklarında bile, bu rolün izini taşımayı sürdürürler. Uzman ve daha sonra da yargıç rolünü almaları, tek tek eleştirmenlerin nesnel yeterliliği açısından son derece rastlansal olsa da, ekonomik bakımdan kaçınılmazdı. Rekabet ortamında avantajlı konumlar sağlayan çeviklikleri (avantajlı, çünkü hakkında yargı verilenin kaderi büyük ölçüde onların oylarına bağlıdır), verdikleri yargının geçerli olduğu görüntüsünü kendiliğinden yaratmaktadır. Boşluklara ustaca sızıp, basının yaygınlaşmasıyla birlikte etkilerini artırdıkça, tam da mesleklerinin aslında önceden varsaydığı yetkiye sahip hale geldiler. Kibirlerinin kaynağını aradığımızda şu gerçekle karşılaşırız: Var olan her şeyin sadece başka bir

şey *için* olduğu rekabet toplumunun biçimlerinde, eleştirmen de piyasadaki başarısına göre, yani başka bir şey *için* olmasına göre değerlendirilmektedir. Eleştirmenlerin konudan anlaması birincil öneme sahip değildi, en fazla bir yan üründü; bilgi ve anlayış ne kadar eksikse, bunların yerini benbilirimcilik ve konformizmin alması da o kadar olasıdır. Eğer eleştirmenler sonunda kendi sahalarında (sanat) yargıda bulundukları şeyi anlamaz olmuşlarsa ve propagandacı ya da sansürcü durumuna düşmeyi hevesle kabul ediyorlarsa, mesleğin o eski namussuzluğu gerçekleşiyor demektir. Bilgi edinme olanağı ve konumlarından kaynaklanan avantaj, kendi görüşlerini nesnellikmiş gibi dile getirmelerine izin verir. Ama bu, egemen tinin nesnelliğidir sadece. Gizleyici örtünün dokunmasına onlar da katılmaktadır.

Kültür eleştirisinin dayanağı olan burjuva toplumundaki ifade özgürlüğünün, hatta tinsel özgürlüğün, kendi diyalektiği vardır. Çünkü tin bir yandan teolojik ve feodal vesayetten uzaklaşırken, bir yandan da mevcut ilişkilerin anonim denetimine artan ölçüde bağımlı olmuştur. İnsanlar arasındaki her türlü ilişkinin toplumsallaşmasının sonucu olan bu bağımlılık, tine sadece dışardan dayatılan bir şey değildir, onun içsel yapışına karışmıştır. Tıpkı eskiden bağımlı tine hâkim olan yaderk düzenler gibi, acımasızca özerk tine kendini kabul ettirir bu ilişkiler. Tin sadece kendi pazarlanabilirliğine göre yön ve biçim alıp egemen toplumsal kategorileri yeniden üretmekle kalmaz. Öznel olarak kendini meta haline getirmediğinde bile, nesnel olarak statükoya benzer. Değişim edimini model alan bütünün ağları giderek daha sık örülmektedir. Bu ağlar bireysel bilince gittikçe daha az kaçış olanağı bırakır, onu hep biraz daha derinden biçimlendirir, farklılığı piyasa arzının tekdüzeliği içindeki bir nüans halinde yozlaştırarak bireysel bilincin farklılaşma olanağını nerdeyse *a priori* elinden alır.

Öte yandan özgürlük yanılsaması da, özgür olmayış üzerine düşünümü, böyle bir düşünümün özgür olmayışla daha açık bir çelişki içinde bulunduğu zamanlara kıyasla, ister istemez çok daha zorlaştırır ve bağımlılığı daha da artırır. Böyle anlar, tinin taşıyıcılarının ("düşünsel ve ahlaki liderlerin") toplumsal olarak seçilmesiyle etkileşim içinde, tinin gerilemesine yol açar. Tinin kendi kendinden sorumlu olması, toplumda ağır basan eğilime uygun şekilde, bir kurmaca haline gelir. Tin bu koşullarda özgürlüğünün sadece olumsuz uğrağını, plansız-monadolojik durumdan miras kalan sorumsuzluğu geliştirir. Ama bunun dışında, kopup ayrılmayı iddia ettiği altyapıya, salt bir süsleme halinde giderek daha sıkı yapışır. Karl Kraus'un basın özgürlüğüne karşı kullandığı aşağılayıcı ifadeleri düz anlamıyla almamız gerekmiyor elbette: Yazarlığı kariyer yolu yapıp ayağa düşürenlere karşı, ciddi olarak sansürcülere çağrı yapmak, iblisi şeytanla kovmaya kalkmak olurdu. Ama şu da var ki, basın özgürlüğü şemsiyesi altında serpilen aptallaştırma ve yalan, tinin tarihsel ilerleyişinde rastlansal olgular değildir; tersine, köleliğin damgasıdır bunlar, çünkü tinin özgürleşmesi -sahte bir özgürleşim- bu köleliğin çerçevesi içinde gerçekleşmiştir. Bu durum en çok, tinin kendi zincirlerine takılıp parçalandığı yerde çarpıcı ve belirgindir, yani eleştiride. Alman faşistleri bu sözcüğü aforoz edip onun yerine şu zevksiz ve boş "sanat değerlendirmesi" kavramını geçirirken, gazetelerin magazin eklerindeki küstahlıkta hâlâ bir Posa Markisi'nin coşkusundan ürken otoriter devletin çıkarlarını sağlamlaştırmaktı amaçları. Ama eleştirinin yok edilmesi için yaygara koparan o kendinden hoşnut kültürel barbarlık, tinin arazisine saldıran vahşi sürü, farkında olmadan eleştirinin yaptığının tıpkısını yapıyor, "eden bulur" mantığıyla karşılık veriyordu ona. Kahverengi Gömlekli'nin "ukalâ eleştirmenlere" duyduğu canavarca öfke sadece kendisini dışlayan, körcesine karşı koyduğu kültüre yönelik hasetten kaynaklanmaz; bastırmak zorunda olduğu olumsuz uğrağı dile getirenlere karşı hissettiği hınçtan

ibaret de değildir. Asıl belirleyici olan, eleştirmenin o hükümranlık jestinin, aslında özerk olmadığı halde okurlarında bir özerklik sanısı yaratması ve kendi tinsel özgürlük ilkesiyle bağdaşmamasına rağmen önderliğe soyunmasıdır. Düşmanları teşvik eder bunu. Onların sadizmini cezbeden şey, güçsüzlüğünü kudret kılığı altında kurnazca gizleyen eski kuşağın zayıflığıdır, diktatörce pozlarıyla kendilerinden sonra gelen daha az kurnaz despotların yaptığının birkaç katını seve seve yapabilecek olanların zayıflığı. Ama faşistler de eleştirmenlerle aynı safdil inanca sahipti, kültürün başlı başına bir şey olduğunu sanıyorlardı; şu farkla ki onlar için kültür şatafattan ve onaylanmış tinsel devlerden ibaretti. Kendilerini kültürün hekimi gibi hissedip, kültüre batmış olan eleştiri dikenini çıkardılar. Böylece hem kültürü resmiyete indirgemiş oldular, hem de kültür ile eleştirinin iyisiyle ve kötüsüyle nasıl birbirine bağlandığını gözden kaçırdılar. Kültür, ancak içten içe eleştirelse doğrudur ve bunu unutan tin de kendi beslediği eleştirmenler aracılığıyla kendi kendisinden intikam alır. Eleştiri, kendi içinde çelişik olan kültürün vazgeçilmez bir öğesidir: Bütün yanlışlığı içinde, kendi doğruluğu kültürün yanlışlığına denktir. Eleştiri parçalayıp ayrıştırdığı zaman haksızlık etmiş olmaz (tersine, bu onun en büyük erdemi olurdu), savsaklamazken savsakladığı ölçüde haksızdır.

Kültür eleştirisinin kültürle suç ortaklığı, eleştirmenin sadece zihniyetinde yatan bir şey değildir. Daha çok, ele aldığı şeyle olan ilişkisi tarafından dayatılır. Eleştiri, kültürü kendi nesnesi yapmakla, onu bir kez daha nesneleştirmiş olur. Oysa kültürün anlamı, nesneleştirmenin askıya alınmasıdır. Kendisi de "kültürel mallar"dan birine dönüşüp bunun o iğrenç felsefi rasyonelleştirilmesini de ("kültür değerleri") üstlendiği anda, kendi var olma nedenini lekelemiştir bile. Bu gibi "değerlerin" (ticaret diliyle olan benzerlik kesinlikle rastlantı değildir) arıtılması, kültürü piyasanın hizmetine sokar. Yabancı kültürlere duyulan hayranlık bile, az bulunur bir şeye para yatırmanın heyecanını barındırmaktadır. Eğer kültür eleştirisi, en yüksek noktasına ulaştığı Valery'ye varıncaya kadar, tutuculukla omuz

omuza vermişse, bunun nedeni alttan alta belli bir kültür kavramına, geç kapitalizm döneminde borsadaki dalgalanmalardan etkilenmeyen sağlam bir mülkiyet bçimini hedefleyen bir kültür fikrine bağlanmış olmasıdır. Bu kültür kavramı söz konusu sistemden uzaklaşmış olduğu iddiasındadır, böylece evrensel hareketliliğin ortasında evrensel bir güvenlik sunuyordur. Kültür eleştirmeni için geçerli olan model de tıpkı sanat eleştirmenininki gibi, değer biçip koleksiyon yapan birinin modelidir. Kültür eleştirisi genel olarak, bir resmin sahici olduğunu tartışma konusu yaparak ya da ressamın ustalık dönemine ait olmadığını ileri sürerek pazarlık yapan ve fiyat kıran uzmanın halini hatırlatır. Değeri düşürürsün ki, daha çok alasın. Kültür eleştirmeni değer biçen biri olarak, sanatın haraç mezat satılmasına pek karşı çıktığı halde, ister istemez "kültürel değerlerle" lekelenmiş bir alanda çalışmaktadır. Kültür karşısında düşünüp taşınmaya dayanan tavrı zorunlu olarak kılı kırk yarmayı, muayeneyi, tartmayı, seçip ayırmayı da içermektedir: Şu parça iş görür, bu yaramaz. İşte tam da eleştirmenin bu hükümranlığı, nesne karşısında daha derin bir bilgiye sahip olma iddiası ve eleştirel yargının bağımsızlığına dayanarak kavramı nesnesinden ayırması -kültür eleştirisi ortada dolanan fikirler yığınına başvurup da tin, yaşam, birey gibi yalıtık kategorileri fetişleştirdiği ölçüde, eleştirmenin bu iddiaları da nesnenin eşya-benzeri biçimine yenik düşme tehlikesi yaratır.

Ama kültür eleştirisinin asıl büyük fetişi başlı başına bir şey olarak kültür kavramıdır. Çünkü şimdiye kadar hiçbir hakiki sanat yapıtı ve hiçbir gerçek felsefe, tanımı gereği, kendisini kendi içinde, kendinde oluşu içinde tüketmiş değildir. Bu yapıtlar, kendilerini farklılaştırdıkları toplumun gerçek yaşam süreciyle daima ilişki içinde bulunmuştur. Kendini inatla ve duyarsızca yeniden üreten yaşamın suçluluğuna karışmış olmayı reddetmeleri, bağımsızlık, özerklik ve geçerli amaçlar dünyasından ayrı olma konusunda ısrarları, en azından bilinçdışı bir öğe olarak, özgürlüğün gerçekleştiği bir durumu vaat ediyordur. Kültürün varlığı efsunlanmış bir gerçekliğe ve sonuçta başkalarının çalışmasının denetlenmesine dayandığı

sürece, bu özgürlük de anlamı belirsiz bir vaat olarak kalır. Tüketicilere ulaşmış ve bugün işletmecilerle psikolojik teknisyenler tarafından bütün ahaliye tavsiye edilen Avrupa kültürünün tüm genişliğiyle ideoloji haline gelip yozlaşması, maddi pratikle ilgili işlevinin değişmesinin, müdahale etmekten vazgeçmiş olmasının bir sonucudur. Bu değişme bir "günah" değildir elbette, tarihsel bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü burjuva kültürü ancak kendi içine çekilerek, yani ancak dolaylı yoldan, varoluşun bütün alanlarını kaplayan totaliter bir karmaşanın çürütücü izlerinden uzak bir saflık kavramına varabilir. Kültür ancak, yozlaşıp kendi karşıtına dönüşmüş olan bir pratikten, yani durmadan hep aynı şeylerin üretilmesi pratiğinden, kendisi de manipülasyoncuya hizmet eden tüketiciye hizmet vermekten uzaklaştığı oranda ve dolayısıyla İnsandan uzaklaştığı oranda insana sadık kalabilir. Ama mutlak olarak kendine ait bir töz üzerinde böyle bir yoğunlaşma (ki en büyük örnekleri Paul Valéry'nin şiirinde ve kuramsal yazılarında bulunur) aynı zamanda o tözün alabildiğine yoksullaşmasına da yol açacaktır. Tin gerçekliğe sırt çevirdiği anda, anlam sıkı sıkıya korunduğu halde, kendi anlamı değişir. Tin, yaşam sürecinin yıkıcı olguları karşısında teslim bayrağını çekmekle ve hele kendini diğerlerinin yanında yer alan bir özel alan olarak kapamakla, var olan şeylerin düzenine katılmış olur ve kendi de sadece var olan bir şeyden ibaret kalır. Kültürün hadım edilmesi Rousseau'nun zamanından ve Schiller'in *Haydutlarındaki* "mürekkep sıçratma çağı"ndan başlayıp Nietzsche'ye ve son olarak da "adanmışlık için adanmışlı- ğın" vaizlerine kadar filozofları kızdırmıştır. Ama bu durum kültürün bilinçli olarak kültür haline gelmesinin ve dolayısıyla ekonominin kazandığı büyük ağırlıktan doğan barbarlığa karşı güçlü ve tutarlı bir muhalefet oluşturmasının bir sonucudur. Kültürün çöküşü gibi görünen şey aslında onun kendi saf bilincine varmasıdır. Ancak tarafsızlaştırılmış ve şeyleşmiş olan kültür pullaştırılabilir. Fetişizm kendi ağırlığıyla çöküp mitoloji haline gelir. Çoğu kez kültür eleştirmenleri, antik çağdan başlayıp liberalist dönemin

çökmekteyken kültürün kökenlerini hatırlayan o şüpheli ve artık çoktan geçip gitmiş sıcaklığına kadar uzanan bir tarih kesitinden alınmış idollerle kendinden geçmektedir. Kültür eleştirisi giderek her türlü bilincin maddi üretim aygıtıyla karışıp bütünleşmesine karşı çıkar, ama bu aygıtı kavramayı başaramaz. Bu yüzden de dolaysızlık vaadine kanarak yüzünü geçmişe çevirir. Onu buna zorlayan, sadece gayri insanilik yönünde yol açtığı her gelişmeyi insansızlaşma ve gelişmeye karşı yaygara kopararak örtbas etmek zorunda olan bir düzenin etkisi değil, kendi ağırlığıdır aynı zamanda. Tinin maddi üretimden yalıtılması gerçi itibarını artırır ama bir yandan da kamu bilincinde aslında pratiğin işleri olan her şey için günah keçisi yapar onu. Aydınlanmanın kendisi -fiili egemenliğin bir aracı olarak Aydınlanma değil- sorumlu tutulur. Kültür eleştirisinin irrasyonelliği de işte buradan gelmektedir. Kültür eleştirisi tini maddi koşullarla olan diyalektik ilişkisinden çekip koparmakla, onu açıkça ve dolaysızca kötü akıbetin ilkesi yapmış olur. Böylece tinin kendi direnci de kırılır. Kültür eleştirmeni, yaşamın şeyleştirilmesine çok fazla değil çok eksik aydınlanmanın yol açtığı ve bugünkü kısmi rasyonelliğin insanlıkta yarattığı sakatlıkların aslında toplu irrasyonelliğin lekeleri olduğu içgörüsüne ulaşamaz haldedir. Bu irrasyonelliğin ortadan kaldırılması —ki bu aynı zamanda tinsel ve bedensel çalışma ayrımının kalkmasıdır- kültür eleştirisinin körleşmiş gözlerine sadece kargaşa olarak görünür: Ne türden olursa olsun düzeni ve biçimi yücelten biri, bu taşlaşmış aynmda Ebedi olanın bir ilk örneğini görecektir. Toplumun bu mahvedici bölünmüşlüğünün bir gün ortadan kalkabilecek olması, kültür eleştirmeninin gözünde mahvedici bir kaderle aynı şeydir: İnsanlık şeyleşmeye son vereceğine, her şeyin sonu gelsin, daha iyi! Böyle bir korku, maddi şeylerden vazgeçmenin devam etmesini isteyenlerin çıkarlarıyla uyum içindedir. Kültür eleştirisi ne zaman materyalizmden yakınsa, asıl günahı toplumsal bütünün tüketim mallarını insandan uzak tutan örgütlenmesinde değil, bu malların insanlar tarafından arzu edilmesinde gören inancı desteklemiş olur: Asıl günah tokluktur, açlık

değil. İnsanlık eğer bu mal zenginliğine hükmedebilseydi, kültür eleştirmenlerinin geri kalmış toplumsal ilişkilere değil de tinin ilerlemiş durumuna bağladığı o uygarlaşmış barbarlığın zincirlerini koparabilirdi. Kültür eleştirisinin pek sevdiği "ebedi değerler" sürüp giden felaketi yansıtıyordur aslında. Kültür eleştirisi kültürün mitsel duyarsızlığından geçinmektedir.

İçeriği ne olursa olsun kültür eleştirisinin varlığı ekonomik sisteme bağımlı olduğundan, onun kaderini paylaşır. Bugünün toplumsal düzenleri -özellikle Doğu'daki- boş zaman da dahil olmak üzere yaşam sürecini'ne kadar mükemmelen ele geçirebilmişse, tinin görüngüleri de o ölçüde düzenin damgasını taşır. Ya eğlence ve eğitim olarak düzenin devamına doğrudan katkıda bulunurlar ve tam da toplumsal anlamda önceden biçimlenmiş olmaları sayesinde düzenin sözcüleri olarak beğenilirler. Tanıdık, tescilli ve denenmiş olarak, gerilemiş bilince sızarlar, kendilerini doğalmış gibi gösterirler ve sahte sevgiden başka seçenek bırakmayacak ölçüde egemen güçlerle özdeşleşmeye izin verirler. Ya da farklılaşarak nadir şeyler haline gelir ve yine satılık olurlar. Liberalist dönem boyunca kültür dolaşım dünyasına karışmıştı; dolayısıyla bu dünyanın ağır ağır ilerleyen ölümü kültürü de canevinden vurmuştur. Ticaretin ve ticarete özgü irrasyonel kaçamakların yerini sanayinin hesaplanmış dağıtım aygıtları aldığında, kültürün ticarileşmesi de saçmalığa vararak tamamlanmış olur. Tamamen boyun eğdirilmiş, güdümlü ve bir bakıma baştan sona "işlenmiş" bir şey olarak yitip gider. Spengler'in "tin ile paranın el ele gittiği" yolundaki suçlaması haklı çıkmıştır. Ama doğrudan egemenliğe duyduğu yatkınlık yüzünden, her türlü ekonomik ve tinsel dolayımdan arınmış bir varoluş yapısını savunuyordu Spengler. Kötücül bir tavırla tini aslında günü geçmiş bir ekonomi tipiyle aynı kefeye koyuyordu. Her ne kadar bu ekonomi tipinin ürünü olsa da, tinin aynı zamanda onu aşmanın nesnel imkânı anlamına geldiğini anlayamamıştı. Kültür nasıl piyasada, mübadele, iletişim ve müzakereler ağının içinde, ama doğrudan bir var kalma

mücadelesinden ayrı bir şey halinde ortaya çıkmışsa, nasıl gelişmiş kapitalizm çağında ticaretle yakın akraba haline gelmiş ve nasıl kültürün aracılıkla geçinen temsilcileri de "üçüncü kişiler" sınıfından sayılmışsa, klasik oyun kurallarına göre "toplumsal olarak gerekli" kabul edilen, yani ekonomik açıdan kendini yeniden üreten kültür de sonunda büzülüp küçülerek başlangıçtaki haline dönmüş, salt iletişimden ibaret kalmıştır. İnsani olana yabancılaşmasının vardığı nokta, satıcılar tarafından büyülenerek tüketicilere dönüştürülmüş bir insanlık karşısında mutlak boyun eğiştir. Düzeni çekip çeviren güçler, kültürün mevcut topluma topyekûn içkinliğin ötesine geçmesini sağlayan her şeyi tüketiciler adına baskı altına almakta, geriye sadece toplumun apaçık ve ikirciksiz amaçlarına yarayacak şeyleri bırakmaktadır. Dolayısıyla, tüketici kültürü bir lüks değil, üretimin basit bir uzantısı olmakla övünebilir. Kitle manipülasyonu için hazırlanmış politik sloganlar da hep bir ağızdan, kültürde komiserlerin hoşuna gitmeyen ne varsa lüks, züppelik, *highbrow* (entellik) diye damgalar. Ancak kurulu düzen her şeyin ölçütü olduğundadır ki, onun bilinçteki yeniden üretiminden ibaret olan şey de hakikat haline gelebilir. Kültür eleştirisi de buna işaret eder, yüzeysellik ve töz yitimi karşısında esip yağar. Ama dikkatini sadece kültürün ticaretle kaynaşmasıyla sınırladığı için, kendisi de yüzeysel kalır. "Yağmacı" sermayeye karşı "üretici" sermayeyi savunan gerici toplum eleştirisinin yolunu izler. Ne var ki, aslında bütün kültür toplumun suçluluğunu paylaştığı içindir ki ticaret gibi kültür eleştirisi de varoluşunu ancak üretim alanında çoktan gerçekleşmiş bulunan haksızlık sayesinde sürdürür (bkz. *Aydınlanmanın Diyalektiği).* Başka bir deyişle, kültür eleştirisi suçu kaydırmaktadır: Sadece ideoloji eleştirisinden ibaret kaldığı sürece bu eleştirinin kendisi de bir ideolojidir. Totaliter rejimin iki türü de, kültürün gönüllü bir uşağa en çok benzediği durumda bile gösterebileceğini düşündükleri bazı itaatsizliklere karşı kurulu düzeni korumak isterken, kültürü ve onun içebakışını uşaklıkla suçlayabilirler, hem de epeyce ikna

edici biçimde. Kendi başına zaten dayanılmaz hale gelmiş tini baskı altına alırlar ve böylece arındırıcı ve devrimci olduklarını hayal ederler. Kültür eleştirisinin ideolojik işlevi, onun asıl hakikati olan ideolojiye karşı direnişine gem vurur. Yalana karşı mücadele çıplak dehşetin işine yaramaktadır. Hitler döneminin İmparatorluk Kültür Komisyonu sözcüsü, "Ne zaman 'kültür' sözcüğünü duysam elim tabancama gider," demişti.

Ama kültür eleştirisinin çürüyen kültürü tinin özerkliğini zedelemekle ve fahişelikle böyle nüfuz edici bir şekilde suçlayabilmesini mümkün kılan şey, kültürün kendisinin de tinsel ve bedensel çalışma arasındaki radikal ayrımdan kaynaklanıyor ve gücünü de adeta bir ilk günah oluşturan bu ayrımdan alıyor olmasıdır. Kültür söz konusu ayrımı düpedüz inkâr edip doğrudan bir birliktelik varmış gibi yaparsa, kendi kavramının gerisine düşer. Ancak mutlak olma kuruntusu içinde kendini salt var olandan tümüyle uzaklaştıran tin, var olanı bütün olumsuzluğuyla tanımlayabilir: Ufacık bir parçası bile yaşamın yeniden üretilmesiyle bağlantılı olarak kalmışsa, tin onun yeminli hizmetkârı olacaktır. Atina'nın kaba sabalık ve basitliğe karşı tavrında, hem emeğinden geçindiği insanların işiyle ellerini kirletmeyen birinin küstah horgörüsü vardı, hem de her türlü çalışmanın altında yatan zorlamanın ötesine geçmiş bir varoluş imgesinin korunması. Bu tavır kendi vicdan azabını kurbanlarına onların "bayağılığı" olarak yansıtmakla, aynı zamanda kurbanların katlandığı şeyi de suçlamış olur: insanların, kendi yaşamlarının yeniden üretilme biçimine tabi olması. Her türlü "saf kültür" iktidar sözcülerini daima rahatsız etmiştir. Platon ve Aristoteles, bu tasavvurun yükselmesine neden izin vermediklerini çok iyi biliyorlardı. Sanatın değerlendirilmesiyle ilgili sorular söz konusu olduğunda, kendi büyük metafiziklerinin coşkunluğuyla şaşırtıcı bir karşıtlık içinde bulunan bir pragmatizmi tercih ettiler bunun yerine. Tabii modern burjuva kültür eleştirisi bu açıdan onları açıkça izleme konusunda son derece temkinli davranmakta, ama bir yandan da yüksek kültür ile popüler kültür, sanat ile eğlence, bilgi ile bağlayıcı olmayan dünya

görüşü ayrımları sayesinde rahat etmektedir. Proletarya kölelerden ne kadar daha tehlikeliyse, o da kaba sabalığa karşı olma konusunda Atina egemen sınıfını o kadar geride bırakır. Modern saf ve özerk kültür kavramı bu düşmanlığın uzlaşmaz hale geldiğinin göstergesidir. Hem başka-bir-şey-için-olma karşısındaki tavizsizliğin hem de kendini kendinde şey olarak taçlandıran ideolojinin kibrinin sonucudur bu uzlaşmazlık.

Kültür eleştirisi nesnesinin körlüğünü paylaşır. Kendi cılızlığını, tinsel ve bedensel çalışma ayrımının sonucu olan kırılganlığını fark etme yeteneğinden yoksundur. Kendi özgün kavramıyla -yani insanlık kavramıyla- çelişki içinde bulunan hiçbir toplum tam olarak kendi bilincine varamaz. Bu bilinci engellemek için öznel ideolojinin düzenlerine -bunlar tarihsel çalkantı dönemlerinde nesnel körlüğü artırmaya yarasa da- gerek yoktur. Toplumun ayakta kalabilmek için teknolojik düzeye bağlı olarak her çeşit baskı biçimine gerek duymuş olması ve bütün saçmalığına rağmen mevcut koşullar altında kendi yaşamını yeniden üretebilmesi, bu toplumun meşruluk görüntüsünü, meşruluk yanılsamasını nesnel olarak üretmektedir. Antagonistik bir toplumun özbilincinin şahikası olarak kültür, bu yanılsamadan uzak durmayı, kültürü yine onun kendi idealiyle ölçen kültür eleştirisinden daha fazla başaramaz. İrrasyonellik ve nesnel yanlışlığın rasyonellik ve nesnel zorunluluk arkasına saklandığı bir aşamada bu görüntü de her şeyi kapsar olmuştur. Ne var ki, gerçek bir güce sahip olmaları sayesinde antagonizmalar, bilinç düzeyinde de kendilerini duyurabilmektedir. Kültür -antagonistik toplumu ulvileştirmek amacıyla bile olsa- tam da uyum ilkesinin geçerliliğini öne sürdüğü için, bu toplumu kendi uyum kavramıyla karşı karşıya bırakmaktan kaçınamaz ve böylece sonunda gelip uyumsuzluğa takılır. Yaşamı olumlayan ideoloji, idealin içkin dürtüsü sonucunda, yaşama karşı çıkma noktasına varır. Tin, gerçekliğin bazı bakımlardan kendisine benzemediğini, bilinçsiz ve yıkıcı bir hareketliliğe tabi olduğunu görünce, kendi istenci dışında, mazeretçiliğin ötesine geçer. Kuramın insanları harekete geçirdiğinde gerçek güce

dönüşmesi, tinin kendi nesnelliğinde temellenen bir olgudur: Tin, sırf kendi ideolojik işlevini yerine getirmekle ideolojiye karşı inancını yitiriyordur. İdeolojinin varoluşla uyuşamaması olgusunun harekete geçirdiği tin, kendi körleşmesini ortaya koyduğunda, aynı zamanda ideolojiden kurtulma çabasını da ifade etmiş olur. Büyübozumuna uğramış bir şekilde, çıplak varoluşu çıplaklığı içinde seyreder ve eleştiriye teslim eder onu. Ya maddi temeli kendi şaibeli ilkesinin ölçütüne göre lânetler ya da temelle uyuşamaması sonucunda, kendi şaibeli konumunu fark eder. Kültür, toplumsal dinamik sonucunda kültür eleştirisine dönüşür, kültür eleştirisi de bir yandan kültür kavramını korurken öte yandan onun şu andaki görünüşlerini sadece metalar ve aptallaştırma araçları olarak paramparça eder. Bu tür eleştirel bilinç, kültürle ilişkisi sayesinde dehşeti unutabildiği ölçüde kültüre tabi kalmayı sürdürür, ama aynı zamanda onu dehşetin tamamlayıcısı haline getirir. Bundan da toplum kuramının kültür eleştirisi karşısındaki kararsız tavrı çıkar ortaya. Kültür eleştirisi işleminin kendisi de, hem genel varsayımları (mevcut toplumun sınırları içinde kalışı) hem de vardığı somut yargılar bakımından sürekli bir eleştiri konusudur. Çünkü kültür eleştirisinin bağımlı, boyun eğmiş tavrı asıl kendi özgün içeriğinde açığa çıkar ve ancak bu içerik ele alınarak tam anlamıyla kavranabilir. Ama aynı zamanda diyalektik bir kuram, eğer ekonomizme, dünyanın değişmesini üretimin artmasından ibaret sayan bir anlayışa sapmak istemiyorsa, kültür eleştirisini içermekle yükümlüdür - çünkü bu eleştirinin hakikati de hakikatsizliğin kendi bilincine varmasını sağlamaktır. Diyalektik kuram kültürü bir gölge-olgu sayıp onunla ilgilenmezse, kültürel çürümenin iyice derinleşmesine katkıda bulunmuş ve kötünün yeniden üretilmesine yardım etmiş olur. Kültürel gelenekselcilikle yeni Rus despotlarının terörü tam bir uyum içindedir. Bir yandan kültürü üstünkörü bir bakışla bütün halinde onaylayıp bir yandan da düzene uydurulmamış tüm bilinç biçimlerini hor görmeleri, eleştirinin bağlarını koparmış kültüre hesap sormakla yetinmesinden ya da onun sözde olumsuzluğunu

felaketlerin nedeni saymasından daha az ideolojik değildir. Kültürü bir bütün olarak görmek, onun kendi hakikatinin mayası olan yadsımayı çekip almaktır. Kültür dostu olmak, savaş resimleriyle ve askeri müzikle uyumlu bir tavırdır. Diyalektik eleştiriyi kültür eleştirisinden ayıran şey ise, onun kültürü eleştirmeyi kültürün yadsınarak aşılıp tamamlanmasına kadar vardırmasıdır.

Kültürün içkin eleştirisinin şu en belirleyici şeyi gözden kaçırdığı öne sürülebilir: toplumsal çatışmalarda ideolojinin oynadığı rol. Sadece yöntemsel açıdan bile olsa, kültürün kendine ait bağımsız bir mantığı olabileceğini varsaymak, bu yaklaşıma göre, o ideolojik *proton pseudos'a* (önsel yanlış, önsel yalan), kültürün hipostazlaştırılmasına (bağlamdan koparılıp kendi başına bir töz haline getirilmesine) suç ortaklığı etmektir. Çünkü kültürün içeriği sadece kendi içinde değil, ona dışsal bir şey olan maddi yaşam süreciyle ilişkisinde yatmaktadır. Marx'ın hukuk sistemleri ve devlet biçimleri bağlamında söylediği gibi, tam anlamıyla kültür "ne kendi içinden ... ne de insani tinin evrensel gelişmesi denilen şey açısından bakarak kavranabilir." Bunu göz ardı etmek, ideolojiyi gerçek bir şey yaparak iyice sağlamlaştırmak olacaktır, söz konusu itiraza göre. Ve gerçekten de, diyalektik nitelik kazanmış bir kültür eleştirisinin kültüre ait ölçütleri hipostazlaştırmaması gerekir. Eleştiri, kültür karşısında kendi hareketliliğini, onun bütün içindeki yerini dikkate alarak korur. Böyle bir özgürlük yoksa ve bilinç kültürün içkinliğini aşmıyorsa, içkin eleştirinin kendisi de mümkün olamaz: Nesnenin kendiliğinden hareketini ancak büsbütün onun içine gömülmemiş biri izleyebilir. Ama ideoloji eleştirisinin geleneksel talebinin kendisi de tarihsel bir dinamiğe tabidir. Bu eleştiri, kültürün fetişleşmesini yansıtan felsefi biçim olan idealizme karşı düşünülüp geliştirilmişti. Oysa bugün bilincin varlık açısından tanımlanması, varoluşla bağdaşmayan her türlü bilinci bir yana atmanın aracı haline gelmiştir. Hakikatin nesnellik uğrağı -ki diyalektik onsuz düşünülemez- yerine sessiz sedasız vülger pozitivizm ve pragmatizm, yani

sonuç itibariyle burjuva öznelciliği geçirilmektedir. Burjuva çağında egemen kuram ideolojiydi ve muhalif pratik de doğruca onun karşısına dikilmişti. Günümüzde ise kuram denecek pek bir şey yok ve ideoloji de bir bakıma, karşı durulmaz pratiğin dişlilerinden çıkan uğultuyu yansıtıyor. Hangi kamptan olursa olsun hiç kimse, kimin çıkarına uygun olduğunu gösteren açık ipuçları -yani bir zamanlar polemik yaparken açığa çıkarılmaya çalışılan şeyin ta kendisi- keyifle eklenmemiş herhangi bir cümleyi düşünmeye cesaret edemiyor artık. Oysa ideolojik olmayan düşünce, işleyişten ibaret bir meseleye indirgenmeye izin vermeyerek, sadece şeylere, egemen dil tarafından ulaşmaları engellenen bir dil kazandırmaya çalışan düşüncedir. Önemli olanın dünyayı değiştirmek olduğu, dünyayı yorumlamanın ise laf ebeliği sayılması gerektiği artık ileri düzeydeki bütün ekonomi ve siyaset toplantılarında kabul edildiği için, Feuerbach'a karşı yazılmış *Tezler'den* yararlanıvermek öyle kolay değildir. Diyalektik, eylem ile tefekkür arasındaki ilişkiyi de kapsar. Burjuva sosyolojisinin Marksist ideoloji kavramını Scheler'in deyişiyle "yağmaladığı" ve genel bir görececilik halinde sulandırdığı bir dönemde, ideolojilerin işlevini gözden kaçırma tehlikesi, tinsel oluşumlar hakkında kaba bir sınıflandırmayla, bilgisizce ve tepeden bakarak yargıda bulunma ve bunları zihin tarafından açığa çıkarılması gereken mevcut iktidar ilişkileri ağma katıverme tehlikesinden daha küçüktür. Diyalektik materyalizmin birçok başka unsuru gibi, ideoloji öğretisi de bir bilgi edinme aracı olmaktan çıkıp bilginin dizgini haline gelmiştir. İdeolojiler eleştirileceğine, altyapının üstyapıyı belirlemesi adına, kullanımları denetlenmektedir. İdeolojilerin nesnel içeriğiyle ilgilenen yoktur - amaca hizmet etsinler, yeter.

Oysa belli ki ideolojilerin işlevi giderek soyutlaşmaktadır. Eski kültür eleştirmenlerinin şüphesi haklı çıkmıştır: Eğitimin ayrıcalık haline geldiği ve bilincin zincire vurulduğu ve böylece tinsel oluşumlara yönelik gerçek deneyimin yolunun kitlelere kapandığı bir dünyada artık önemli olan

özgün ideolojik içeriklerden çok, her şeyi elinden alınmış bilincin boşluğunu dolduracak herhangi bir şeyin olması ve dikkati apaçık ortada duran sırdan başka yöne çekmesidir. Anlaşılan, toplumsal etkililik bağlamında bir filmin izleyicilerine hangi ideolojik öğretileri aktardığı sorusu, sinemadan eve dönenleri asıl ilgilendiren şeyin oyuncuların adları ve evlilik yaşamları olmasından çok daha az önem taşımaktadır. "Eğlendirme", "oyalama" gibi kaba kavramlar, yazarın küçük burjuvaziyi mi, yoksa büyük burjuvaziyi mi temsil ettiği gibisinden ukalâca açıklamalardan daha uygundur. Kültür ideolojik hale gelmiştir: nesnel tinin öznel biçimde imal edilmiş tezahürleri olarak, ama en çok da özel yaşam alanı olarak. Özel yaşamın bir yanılsamadan ibaret olan önemi ve özerkliği, onun toplumsal sürecin sadece bir eklentisi olarak sürüklenip gittiği gerçeğini gözlerden saklar. Yaşam kendini şeyleşmenin ideolojisine dönüştürmektedir - yani bir ölü maskesine. Bu yüzden eleştirinin görevi de kültürel görüngülerin karşılık düştüğü belli çıkar konumlarını saptayıp açığa vurmaktan çok, bu görüngülerin ne gibi genel toplumsal eğilimleri ifade ettiği ve hangi güçlü çıkarların gerçekleşmesini sağladığını deşifre etmek olmalı, kültür eleştirisi toplumsal fizyonomiye dönüşmelidir. Bütün *(das Ganze*) kendiliğinden öğelerden ne kadar arınır, ne kadar toplumsal dolayımdan geçer, filtre edilir, ne kadar "bilinç" olursa, o kadar "kültür" haline gelir. Maddi üretim süreci, bir yönüyle hayatta kalma aracıdır, doğru; ama bir an gelir, değişim ilişkisi olarak başladığı andan itibaren aslında hep olageldiği şey olduğunu da açığa vurur: ideoloji - değişim ilişkisine giren tarafların birbirleri hakkındaki yanlış bilinçleri. Ama tersinden alırsak, bilinç de giderek bütünün işleyişinde sadece bir geçiş uğrağından ibaret hale gelmektedir. Bugün ideoloji görünüş haline gelmiş toplum demektir. Ardında kısmiliğin hüküm sürdüğü bütünlüğün (*Totalität*) dolayımından geçmekle birlikte, yine de öyle kolayca kısmi çıkarlara indirgenemez ideoloji. Bu yüzden de bir bakıma her parçası merkeze aynı yakınlıktadır.

Kültürün tamamını genel ideoloji kavramı altında dışardan sorgulamak mı, yoksa onu kendi şekillendirdiği normlarla karşı karşıya getirmek mi - eleştirel kuram böyle bir seçeneği kabul edemez. İçkinlik ile aşkınlık arasında bir seçme yapma gerektiği üzerinde ısrar etmek, Hegel'in Kant'a karşı polemiğinde eleştirdiği geleneksel mantığa geri dönmek olur. Hegel'e göre sınırlar koyan ve nesnesinin sınırları içinde kalan her yöntem, tam da bunu yapmakla o sınırların ötesine geçer. Kültürü aşan konum, diyalektik tarafından, tinsel alanın fetişleşmesine baştan teslim olmayan bilinç olarak varsayılmıştır bir bakıma. Diyalektik her türlü şeyleşme karşısında uzlaşmazlık demektir. Bütünü hedefleyen aşkın yöntem, şaibeli bütünü önceden varsayan içkin yönteme kıyasla daha radikal görünüyor. Aşkın yöntem kültürün ve toplumsal körleşmenin ötesindeki bir tür Arşimed noktasına dayandırır kendini: Buradan etki eden bilinç, ne kadar ağır ve kütlesel olursa olsun bütünlüğü harekete geçirebilecektir. Bütüne yönelik saldırıya güç veren şey, dünyadaki birlik ve bütünlük görüntüsünün tam da şeyleşmenin, yani bölünmenin ilerlemesiyle birlikte artıyor olmasıdır. Ama ideolojiyi kestirme yoldan reddetme tavrı da -ki Sovyet dünyasında "nesnelciliği" yasaklama kisvesi altında, sinik terörün bahanesine dönüşmüştür- bu bütünlüğü bir kez daha fazlaca yüceltmiş olur. Bu tavır kültürü nasıl kullanıldığına bakmadan toplumdan bir bütün halinde devralıp kabullenmektedir. Eğer ideolojiyi toplumsal olarak zorunlu görünüş/yanılsama diye tanımlarsak, o zaman toplumun kendisinin ideoloji haline geldiğini de görmemiz gerekir, çünkü toplumun bütünleşik iktidarı, kaçınılmazlığı ve ezici kendinde-varoluşu, tam da bu varoluşun yok ettiği anlamın yerine geçmiştir. Var olan toplumun erişiminin dışında kalan bir bakış açısının seçilmesiyse ancak soyut ütopyaların tasarlanmasında görülebilecek kadar kurgusal kalacaktır. Bu yüzden de kültürün aşkın eleştirisi, tıpkı burjuva kültür eleştirisi gibi, geri dönmek ve burjuva ideolojisinin merkezi bir öğesi olan "doğallık" idealine sığınmak zorunda hisseder kendini. Kültüre yönelik aşkın saldın hemen her zaman sahte bir

kaçışın dilini, "tabiatta yetişmiş çocuğun" dilini konuşur. Tini ve ürünlerini küçük görür: Bunlar sadece insan yapımı şeylerdir ve doğal yaşamın üstünü örtmeye yarıyorlardır. Aşkın eleştiri, tinsel oluşumların sırf bu sözde değersizlikleri yüzünden kullanılmaya ve egemenlik amacına hizmet eden araçlar durumuna düşürülmeye razı olduğunu düşünür. Böyle bir yaklaşım, kültür eleştirisine sosyalist katkıların çoğunlukla neden yetersiz kaldığını da açıklar: Uğraştıkları şeyin deneyiminden yoksundurlar. Bütünü adeta bir süngerle silmek istedikçe, giderek barbarlığa yakınlaşırlar. Tinsel üretici güçlerin düzeyine ne kadar ters düşerse düşsün, ister istemez daha ilkel, daha az ayrışmış olana sempati duyarlar. Kültürü bir çırpıda reddetmeleri en kaba, "en sağlıklı", hatta baskıcı olanı desteklemenin bahanesi olur. En önemlisi de, toplum ile birey arasında her ikisini de aynı şekilde kapsayarak sürüp giden çatışma, toplumu ele geçirmiş yöneticilerin ölçütlerine dayanarak inatla toplumun lehine çözülür. Bu noktadan sonra kültürün resmi olarak eski konumuna getirilmesine sadece bir adım kalmıştır artık. Diyalektiğin özüne daha bağlı olan içsel işlem, böyle bir gelişmeye karşı mücadele eder. İdeolojinin kendisinin değil, gerçekliğe tekabül ettiği iddiasının hakikate aykırı olduğu ilkesini ciddiye alır bu işlem. İçsel eleştiri, tinsel oluşumların biçim ve anlamlarını analiz ederek bunların nesnel ideası ile söz konusu iddia arasındaki çelişkiyi kavramak demektir. Bu eleştiri, yapıtın kendi tutarlılık ya da tutarsızlığında var olanın yapısının dile gelip gelmediğine bakar. Nesnel tinin köleliğine dair genel bilgiyle yetinmez içsel eleştiri, bu bilgiyi nesnenin kendisinin daha güçlü bir kavranışına dönüştürür. Kültürün olumsuzluğuna ilişkin kavrayış, ancak bir bilginin doğru mu yoksa yanlış mı, bir düşüncenin sonuç getirici mi yoksa kötürüm mü, bir yapının tutarlı mı yoksa tutarsız mı, bir deyişin ya da söz sanatının içerikli mi yoksa boş mu olduğunu açıkça ortaya koyarak kendini ispat edebiliyorsa bağlayıcı olur. Uygun ya da yeterli olmayan bir şeyi alelacele başarısızlığın ancak yüzeydeki görünüşü olan bireye ve birey psikolojisine bağlamaya kalkmaz, nesnenin uğrakları arasındaki bağdaşmazlıklardan

çıkarsamaya çalışır. Nesnenin mantığındaki boşluk ve tutarsızlıkların, meselenin kendi çözümsüzlüğünün peşine düşer. Bu bağdaşmazlık ve çatışkılarda toplumunkileri görür. İçkin eleştiri açısından başarılı bir yapıt nesnel çelişkileri aldatıcı bir uyum içinde uzlaştırmaz, çelişkileri saf ve uzlaşmaz haliyle ve en iç yapısıyla cisimleştirerek uyum fikrini olumsuz biçimde ifade eder. Böyle bir yapıt karşısında "ideolojiden ibaret" yargısı da anlamını yitirir. Ama içkin eleştiri aynı zamanda tinin hep bir büyünün etkisi altında tutsak kaldığının farkındadır. Tin, uğraşıp durduğu çelişkileri kendi başına çözecek durumda değildir. Kendi başarısızlığına yönelik en radikal düşünümü bile sınırlıdır çünkü düşünüm olarak kalır; başarısızlığıyla tanıklık ettiği varoluşu değiştiremez. Bu yüzden, içkin eleştiri kendi kavramında da huzura eremez. Ne tinin içine dalmakla onu kurtarabileceğine inanacak kadar kibirli olabilir ne de tereddütsüzce nesnede derinleşmekle -sahte bütün hakkındaki öznel bilgi nesnenin belirlenmesine dışardan karıştırılmadığı sürece- eşyanın mantığı gereği kaçınılmaz olarak hakikate varılacağını sanacak kadar safdil. Bugün diyalektik yöntem Hegel'deki özne ile nesnenin birliği görüşünü ne kadar az varsayabiliyorsa, uğrakların ikili yapısını da o kadar çok dikkate almak zorundadır: Bir bütünlük olarak topluma ve tinin bununla iç içe geçmiş oluşuna dair bilgiyi, nesnenin nesne olarak talebiyle (nesnenin kendi özgül içeriğinin bir yönü olan bir talep) bağlantılandırması gerekir. Bu yüzden diyalektik, herhangi bir mantıksal tertiplilik ısrarının kendine ait bazı haklara el koymasına, bir türden (*Genus)* diğerine geçme, kendi içine kapalı bir nesneyi topluma bakarak aydınlatıp açıklama ve o nesnenin ödemediği faturayı topluma gönderme haklarını sınırlamasına izin veremez. Sonunda, dışardan nüfuz eden bilgi ile içerden çalışan bilgi arasındaki karşıtlık da şaibeli görünmeye başlar diyalektik yönteme: Tam da suçlamakla yükümlü olduğu şeyleşmenin bir semptomunu görüyordur onda. Dışardan bilginin soyut kategorileştirmeleri ve idari düşünüşü, içerden bilgide, kendi köken ve oluşumuna körleşmiş nesnenin fetişizmine tekabül eder (köken ve

oluşumla uğraşmak, sadece uzmanın işi sayılmaktadır). Ama inatçı içkin bakış nasıl idealizme, yani kendine yeterli tinin hem kendine hem de gerçekliğe hükmettiği yanılsamasına geri dönme tehlikesi taşıyorsa, aşkın bakış tarzı da kavramlaştırma çabasının gereğini unutup reçeteye uygun bir etiketlemeyle, donup kalmış bir küfürle (çoğunlukla "küçük burjuva" şeklinde) ve yukardan gönderilmiş emirle yetinme tehlikesine açıktır. Her olgunun nereye ait olduğunu bilen ama hiçbir olgunun ne olduğunu bilmeyen topolojik düşünüş, öznenin deneyiminden kopmuş bulunan paranoid kuruntular sistemiyle gizliden gizliye akrabadır. Mekanik bir hareketle işleyen kategoriler aracılığıyla dünya ak ve kara şeklinde bölünür, bir zamanlar kavramların ona karşı oluşturulduğu bir tahakküme hazır hale getirilir böylece. Nesneyle kendiliğinden ilişkiyi bir kez terk etmiş olan hiçbir kuram, hatta doğru olanı bile, delice kuruntulara kapılma tehlikesinden uzak değildir. Diyalektik, kültürel nesneye kapılıp gitmek kadar, bu tehlike karşısında da dikkatli olmalıdır. Ne tinin kült haline getirilmesine ne de tin düşmanlığına katılabilir. Kültürün diyalektik eleştirisi kültüre hem katılmalı hem de katılmamalıdır. Ancak o zaman hem nesnenin hem de kendi kendisinin hakkını vermiş olur.

İdeolojinin geleneksel aşkın eleştirisi artık eskimiştir. Aslında bu yöntem, nedensellik kavramını fiziksel doğa alanından olduğu gibi topluma aktarmakla, eleştiri konusu yaptığı şeyleşmeyi kabullenmiş olur ve kendi nesnesinin gerisine düşer. Yine de aşkın yöntem, şeyleşmiş kavramları sadece toplumun kendisinin de şeyleşmiş olduğu ölçüde kullandığını öne sürebilir. Nedensellik kavramının kabalık ve katılığı sayesinde topluma bir ayna tuttuğunu, ona kendi kabalık ve katılığını, tini aşağılayışını gösterdiğini söyleyebilir. Ama bugünün karanlık, bölünmez toplumu (*Einheitsgesellschaft*), üstyapının altyapıya nedensel anlamda bağımlı olduğunu savunan kuramın bir zamanlar sözünü ettiği görece özerk ve ayrışık uğrakları bile hoşgörmemektedir. Dünya bir açıkhava hapisanesine dönüştükçe her şey o kadar bir ve aynı olmuştur ki, neyin neye bağımlı

olduğunu bilmenin artık pek önemi yoktur. Her türlü olgu mevcut olanın mutlak hâkimiyetini ifade eden işaretler gibi dikiliyor karşımızda. Sözcüğün gerçek anlamıyla ideolojiler kalmadı, sadece dünyayı kopyalayarak bize satmaya çalışan reklamlar, inanılmayı beklemeyip sessiz kalmayı buyuran kışkırtıcı yalan var. Böyle olduğu için de kültürün nedensel bağımlılığı sorununda (ki kültürün sadece bağımlı sayıldığı şeyin sesini yankılayan bir sorundur) biraz geri, biraz "dağdan inme" bir tını işitilir. Aslında tabii içsel yöntem de bundan payını almıştır elbet. Kendi nesnesi tarafından uçuruma sürüklenmektedir. Materyalist anlamda saydamlaşan kültür, materyalist anlamda daha dürüst hale gelmemiş, sadece daha kabalaşmıştır. Kendi tekilliğinden (*Partikularität*) vazgeçmekle, bir zamanlar içerdiği, diğer tekilliklere karşı muhalefetten oluşan hakikat payını da elden çıkarmıştır. Onu zaten yadsıdığı bir sorumluluğun hesabını vermeye çağırmak, olsa olsa şişkin kültürel kibri haklı göstermeye yarar. Oysa tarafsızlaştırılmış ve kullanıma hazırlanmış haliyle bugünkü geleneksel kültür tümüyle değerini yitirmiştir. Rusların ikiyüzlülükle geri almaya çalıştığı kültür mirası, geri dönüşsüz bir süreç sonunda, alabildiğine gereksiz, vazgeçilebilir bir döküntü haline gelmiştir. Kitle kültürü tacirleri bu duruma sırıtarak işaret edebilirler artık, çünkü zaten ona döküntü muamelesi yapmaktadırlar. Toplum ne kadar bütün (*total*) hale gelirse, tinin şeyleşmesi o kadar artar ve şeyleşmeden kendi başına kaçınma çabası da o kadar paradokslaşır. Felaketin en uç, en keskin bilinci bile yozlaşıp gevezeliğe dönüşme tehlikesinden muaf değildir. Kültür eleştirisi kültür ve barbarlık diyalektiğinin son basamağıyla karşı karşıyadır: Ausschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır ve üstelik bu, şiir yazmanın bugün neden imkânsız hale geldiğine ilişkin bilgiyi de kemirmektedir. Eleştirel ruh kendinden memnun tefekkürle sınırlı kaldığı sürece, geçmişte tinin ilerleyişini kendi unsurlarından biri olarak varsaymış olan ve onu artık tümüyle yutmaya hazırlanan mutlak şeyleşme karşısında çaresizdir.

METİS ELEŞTİRİ

Tzvetan Todorov

Poetikaya Giriş

Tzvetan Todorov, insan bilimleri ve edebiyat eleştirisinde birçok farklı eğilimin toplanma noktalarından birini temsil eder. Şklovski ve Tinyanov gibi Rus Biçimcilerinin, Roman Jakobson ve Prag Dilbilim Çevresinin, Roland Barthes ve Gerard Çenette gibi yapısalcı ve post-yapısalcı eleştirmenlerin yöntemleri, Todorov'un çalışmalarında bir senteze ulaşmaktadır.

Poetika, tek tek yapıtlarla ilgilenmekten çok, bu yapıtları "yazınsal” kılan koşulları ve öğeleri araştırır. Todorov'un ve yapısalcı edebiyat araştırmalarının hedefi, “atomistik" diye nitelebilecek bir okuma tarzını eleştirmek ve aşmaktır. Her metin, sözlü ya da yazılı -ve silik ya da belirgin- başka metinlerle birlikte çok-boyutlu bir anlam ağının içinde yer alır ve çeşitli eksenler üzerinde başka metinlerden ayrışır. Poetikanın asıl konusunu oluşturan "yazınsallığın" elde edilmesi de okurun bu matrisi şu ya da bu şekilde zihninde canlandırabilmesine, başka bir deyişle bu farklılaşmaları kendi okuması içinde "işletebilmesine" bağlıdır: Todorov'un Poetikaya Giriş'i, her iyi okurun kısmen bilinçli kısmen de bilinçsiz olarak gerçekleştirdiği bu işlemlerin bir ilk dökümünü sunmaktadır.

Fantastik

Fantastik, yapısalcı poetikanın en tipik ve en başarılı uygulamalarından biridir. Kitabın çıkış noktası, fantastik olarak nitelenen belli anlatılar değil, bir edebi tür olarak fantastiktir. Edebi tür böylece, anlamı kendi içinde saklı, kendinden ibaret özerk bir kategori olarak değil, diğer komşu türlerden farklılığıyla tanımlanan bir inceleme konusu haline gelir. Yapısalcılığın en temel saptamasıyla uyum içindedir bu yaklaşım: Kültürel bir olgu anlamını ancak farklılıklarla belirlenmiş bir dizi ya da matriks içinde kazanmaktadır.

Hoffmannn, Balzac, Poe, Maupassant, Henry James ve Kafka gibi yazarların metinlerini çözümleyerek fantastik anlatı türünün temel özelliklerini ayrıştırırken, okurun yapısalcı eleştirinin imkanlarıyla, verimiyle daha yakından tanışmasına olanak sağlayan bir başyapıt...

METİS ELEŞTİRİ

Samuel Beckett

Proust

Proust, Beckett'in yayımlanmış ilk kitabıdır. Beckett, 1930'da yazdığı bu eleştirel monografide, doğrudan doğruya, Proust'un romanının merkezinde yer alan “zaman" sorununa hücum eder. Arzu, ölüm ve alışkanlık gibi ikincil izlekler, bu kök sorunun çevresinde çözümlenir. Proust, Proust'un ilginç yaşamıyla ilgili söylentileri bir yana iterek Kayıp Zamanın Izinde'nin kendisine yönelen ilk sistemli çalışmalardan biridir.

Kitap yayımlandığında İngiltere'de Daily Telegraph gazetesinde çıkan bir tanıtma yazısı, bu eleştirel metnin sıradışı niteliğini teslim ediyor, "Bay Beckett çok zeki bir delikanlı” diyordu.

METIS ELEŞTİRİ

Georg Lukács

Roman Kuramı

Roman Kuramı bir edebi tür olarak roman üzerine yapılmış ilk büyük sistematik çalışmadır. Lukács burada biçimsel ve estetik kategorilerin tarihsel-mantıksal zorunluluğunu, imkânlarını, iç çelişkilerini ve sınırlarını ortaya koyar. Lukâcs'ın bu gençlik yapıtı, Walter Benjamin’den Adorno'ya, Paul de Man'dan Edward Said'e kadar birçok eleştirmen ve edebiyat kuramcısı için de her zaman ana kaynaklardan biri olmuştur. Roman Kuramı, Kant ve Hegel'in felsefeleri ve Schlegel gibi Romantik yazarların düşünceleriyle modern edebiyat kuramları arasındaki en önemli bağlantı halkalarından biridir.

METİS ELEŞTİRİ

René Girard

Romantik Yalan ve Romansal Hakikat

Girard, beş büyük romancının (Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust ve Dostoyevski) yapıtlarını çözümleyerek, "üçgen arzu" romanı adını verdiği belli bir roman türünü tanımlamaya girişiyor. Romantik yanılsamanın en keskin eleştirilerinden birini içeren bu çalışma, edebiyatın kapsamının dışına çıkarak çağdaş yaşamın psikolojisini, moda, reklamcılık ve propaganda gibi olguları da inceliyor ve şu temel soruya yanıt arıyor: İnsanlar kendilerini nasıl aldatırlar ve ne zaman artık aldatamaz hale gelirler?

"Girard'ın yapıtı, Lukâcs'ın Roman Kuramı ile birlikte çağdaş roman üzerine yapılmış en sistemli çalışmalardan biridir. " - Lucien Goldmann.

{1} Georg von Lukâcs, *Die Seele und die F örmen*, Berlin 1911, s. 29.

{2} Krş. Lukâcs, *a.g.e.*, s. 23: "Deneme daima zaten biçimlendirilmiş bulunan bir şeyden bahseder ya da en iyi ihtimalle var olmuş bir şeyden; yani boş bir hiçlikten yeni şeyler çekip çıkartmak yerine sadece bir zamanlar yaşamış şeyleri yeniden düzenlemek, deneme için özseldir. Ve sadece yeniden düzenleyip biçimi olmayandan yeni bir şey biçimlendirmediği içindir ki onlara bağlıdır, daima 'doğruyu' söylemek zorundadır onlar hakkında. Başka bir deyişle, özlerini ifade etmek zorundadır."

{3} Lukâcs, *a.g.e.*, s. 5 ve devamı.

{4} Varlık anlamındaki *Sein* sözcüğünün eski yazılış biçimi; bir Heidegger arkaizmi...

{5} *A.g.e., s. 21.*

{6} Antikçağ İskenderiye kültürünün incelikli ve işlenmiş üslubunu anımsatan. (ç.n.)

{7} Descartes, *Philosophische Werke,* yay. Buchenau, Leipzig 1922,1, s. 15.

{8} Max Bense, "Über den Essay und seine Prosa", *Merkür*, yıl 1, 1947, sayı 3, s. 418.

{9} *Cachet*, kaşe, mühür, damga, işaret, vb.; *attitude*, tavır, davranış, (ç.n.)

{10} *A.g.e.*, s. 420.

{11} Friedrich Nietzsche, *The Will to Power,* Londra, 1968, s. 532-3.

{12} Zihinle kavranabilir: Ampirik olmayan, ideal karakterler, (ç.n.)

{13} Lucien de Rubempré (Lucien Chardon) Balzac'ın *Sönmüş Hayaller'i*nin, Kuzen Pons da aynı adı taşıyan diğer bir romanının kahramanı, (ç.n.)

{14} Krş. Georg Lukâcs, *Balzac und die französische Realismus*, Berlin 1953, s. 59.

{15} 16. yüzyılda Orta ve Güney Amerika'da fetih yapan İspanyollar. (ç.n.)

{16} Freischutz: "Özgür nişancı". 14.-16. yüzyıllar arasında Alman folklorunda popüler olan efsanevi nişancı figürü. Şeytan ona yedi kurşun verir, bunlardan altısı nişancının istediği hedefi bulacak, ama yedincinin vuracağı hedefi Şeytan belirleyecektir. Carl Maria Weber'in operası *Freischutz* (1821) bu temayı işler.

{17} *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Frankfurt a.M., 1960, s. 93-4.

{18} Karl Marx, *Kapital,* cilt I, kitap 1, "Sermayenin Üretim Süreci", Berlin 1957, s. 618.

{19} Krş. Karl Marx, *a.g.e.,* cilt III, "Bütün Olarak Kapitalist Üretim Süreci", s. 60.

{20} Krş. Engels'in Margaret Harkness'e mektubu, Londra, Nisan 1988, Kari Marx - Friedrich Engels, *Uber Kunst und Literatur,* Berlin 1953, s. 121 vd.

{21} Fransız Devrimi'nden sonra aristokrasinin geleneksel imtiyazlarını savunan siyasal hareket, (ç.n.)

{22} Engels'in Laura Lafargue'a mektubu, 13.12.1883, *Correspondance Friedrich Engels - Paul et Laura Lafargue,* Paris 1956, s. 154.

{23} *Krş. Georg Lukâcs,* Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, *Berlin 1952, s. 65.*

{24} Marquis de Sade, *Histoire de Justien,* cilt I, Hollanda 1797, s. 13.

{25} Eski Yunan'da kâhin kadın, (ç.n.)

{26} Burada ve izleyen cümlelerde Adorno Almanca *scheinen* (parlamak, görünmek, belirmek) fiili ile sözcüğün isim hali *schein*'ın (yanılsama, görünüş, suret. parıltı, ışık) çeşitli anlamlarıyla oynamaktadır. Hegel'in klasik tanımına göre, güzellik *"schöner schein"dır* (güzel görünüş), (ç.n.)

{27} 1962'de Darmstadt sergisinde yapılan konuşmanın metni.

{28} Analitik yargılar, Kant'ın ayrımına göre, yüklemleri öznelerinde zaten verilmiş olan yargılardır; örn. "yağmurlu bir günde sokaklar ıslak olur" yargısında ıslaklık yağmur kavramının içinde zaten var olur. Analitik yargılar yeni bilgi vermez, sadece yargının içerdiği terimleri aydınlatırlar, (ç.n.)

{29} *Well-Ungeist:* Hegel'deki *Weltgeist* (dünya tini) kavramının karşıtı, (ç.n.)

{30} Orta ve güney Almanya'da 11.-14. yüzyıllarda, sevgililerin sabah saatlerinde birbirinden ayrılışını konu alan şarkı türü ya da bekçilerin gün doğarken söylediği şarkı, (ç.n.)

{31} Schumann gençliğinde piyanosuna -araca- özel bir şey sunmak istediğini, olgunluk döneminde ise asıl müzikle -amaçla- ilgilendiğini yazmıştı. Ama daha eski eserlerinin sonrakilere kıyasla tartışılmaz üstünlüğü, açık ve koyu tonlar kontrastını, armonik renkteki kırılmaları ve hatta beste yapısındaki yoğunluğu ortaya çıkaran piyano kullanımının durmak bilmez, üretken fantezi zenginliğinden ayrılamaz. Sanatçı bir "fikri" kendi kendine gerçekleştirmez. Daha çok teknolojik başarıların, sık sık da belli belirsiz oyunların işidir bu.

{32} Kısmi dürtüler, Freud'a göre, cinsel dürtüyü oluşturan öğelerdir. Her biri belli bir bedensel kaynak ya da erojen bölgeyle (örneğin, ağızsal dürtü, makatsal dürtü) ve belli bir amaçla (örneğin,

gözetleme dürtüsü, hâkim olma dürtüsü) tanımlanır. Kısmi dürtüler başlangıçta birbirinden bağımsız hareket eder ve ancak sonradan, ergenlikle birlikte kaynaşırlar. Freud'a göre, kısmi dürtülerin yöneldiği erotik nesne de bir bütün olarak gövde ya da insanın kendisi değil, gövdenin farklı kısımları ya da organlarıdır. Fetişizm de cinsel dürtünün hayali bir anne penisine yönelişini ifade eder. (ç.n.)

{33} İlk şiir, Vasfı Mahir Kocatürk'ün çevirisinde *(Elem Çiçekleri,* 1957) "Küçük Kocakarılar" başlığıyla çıkmıştır.

{34} Ortaçağ Alman lirik şiirinde bir kıtanın kapanış bölümü, (ç.n.)

{35} Edebi, entelektüel pazar eki. (ç.n.)

{36} Baudelaire’i Almanca’ya çeviren Stefan George’ydi. (ç.n.)

{37} Krş. Paul Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas,* çev. Werner Zemp, Berlin, Frankfurt a.M., yıl belirtilmemiş (1951?). - İzleyen kısımda parantez içinde verilen sayılar bu kitaptaki sayfa numaralandır.

{38} *Elysium,* Yunan mitolojisinde kurtulmuş ruhların yaşadığı yeraltı dünyası; edebi dilde tam bir mutluluk halini anlatmak üzere kullanılır. Schiller'in *Ode an die Freude* (Neşeye Övgü) adlı şiirinde de (Beethoven'in Dokuzuncu Senfoni'nin korolu bölümünde yer verdiği metin) geçen bir sözcüktür: *"Freude, schöner Götterfunken* / *Tochter aus Elysium"* (Neşe, tanrıların güzel kıvılcımı / Elysium'un kızı). Adorno buna atıfla söylüyor bu cümleyi, (ç.n.)

{39} *Kothurn,* antik trajedilerde sahnedeki oyuncuların giydiği yüksek tabanlı pabuç: Almancada yapay bir pathosla konuşmak anlamına gelen deyimlerde kullanılıyor. (ç.n.)